الفنّ التّشكيلي العربي المعاصر بين الهــويّة و الغيــريّة

عاطف عبد السّتار/ باحث، تونس

تتأرجح المعايير الجماليّة في الفنّ التّشكيلي عموما بين المتغيّر والثّابت، فهي ليست بالعلم الصّحيح ولا ترضى أن تكون كذلك رغم مجهودات الفلاسفة وعلماء الجمال المضنية في رصد مواطن الاختلاف ومحاولة التّقريب بين أغلب وجهات النّظر في سبيل تحديد معنى موحّد للجمال، لا لشيء إلاّ لأنّها كانت وتظلّ دوما أشدّ المسائل خصوصيّة والتصاقا بالذّات البشريّة الّتي من أبرز سماتها التمنّع والاستعصاء عن كلّ تناول علميّ كثيرا ما يمتاز بالصّرامة، لذا تبقى كلّ المحاولات تأويلات وآراء تتآلف حينا وتتباين حينا آخر، ذلك أنّ مسألة الجمال خاضعة لتنشئة الذّائقة الجماليّة لدى كلّ فرد من جهة، ولتغيّر مفهوم الجمال من عصر إلى آخر من جهة ثانية، فضلا عن التّباينات الّتي يطرحها الأثر الفنّي ذاته والّتي تتراوح بين أهميّة الشّكل والمضمون وأفضليّة أحدهما على الآخر.



فقديما كانت معاييرُ الجمال تتلخّص أساسا في المحاكاة والمثاليّة على مستوى التّصوير، في حين تغيّرت هذه المعطيات والمعايير تدريجيّا لتلج الفترة المعاصرة رافعة شعار جماليّة الفعل الإبداعي، أي القدرة على الخلق والإبداع والتّأويل واستقراء الواقع والتّعبير عنه بآليّات أخرى مختلفة هي في حقيقة الأمر عصارة الحياة المعاصرة وإحدى إفرازاتها، فظهرت مواضيع وتناولات مواكبة للعصر، فطرحت بالتّالي مسألة الفكرة والتّقنية، وغابت التيّارات والتّصنيفات والولاءات، وتداخلت المعارف، وانفتحت الاختصاصات على بعضها البعض، وزالت القيود والحدود والضّوابط، وتعدّدت التّقنيّات وتنوّعت وتباينت، وطُرحت قضايا جديدة، واستحدثت أخرى قديمة، وبرزت على السّاحة الفنيّة مواضيع تعبّر بشتّى الطّرق عن هواجس ومخاوف وطموحات الإنسان المعاصر في زمن صار فيه الفنّ معطى إنسانيّا يمارسه كلّ فرد دون استثناء، حيث شهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين نضج التحوّلات المجتمعيّة العميقة التي أطلقت دفعتها الثورة البرجوازيّة والصناعيّة الرأسماليّة المتمثلة في تفكّك البنى الاجتماعيّة التقليدية لصالح الأشكال الحديثة للمجتمع الصناعي المرتكزة على المواطن- الفرد.

فما كان لهذا المناخ الاجتماعي الحديث إلاّ أن يفرز قيما جديدة وأن يخلخل المنظومة الجماليّة القائمة ويفتح بابا واسعا لديناميّة فنيّة تجديديّة خصوصا مع اختراع التّصوير الفوتوغرافي ودوره في إحداث أزمة في الرّسم الكلاسيكي التّجسيدي مقابل تزايد قيمة المشهد الطّبيعي الّذي حظي بمكانة مركزيّة في العمل الفنّي، ممّا أدّى إلى ثورة التّجريد في الفنّ التشكيلي (كاندنسكي/ Kadinsky 1913)، ينضاف إلى هذا الإطار المجتمعي الحديث هذه السّيرورة الثوريّة في الفكر (السّوسيولوجيا، علم النّفس...) وفي العلوم (الفيزياء، تطوّر علم الأحياء...) إضافة إلى ظهور النّقد الفنّي كنشاط فكري مستقلّ بذاته (مع بودلير...) كلّ ذلك سوف يحفز النّزعة التمرّدية في الحركة الفنيّة من خلال إحداث قطيعة إبستيمولوجيّة ليس مع الفنّ الكلاسيكي وحسب، وإنّما ستتجسّد أيضا من خلال الابتعاد عن الأسلوب التّصويري للتيّارات الحديثة كالانطباعيّة والتّكعيبيّة... والّتي سوف تبلغ قمّتها الشّاهقة مع حركة «دادا» Dada.

حيث سجّلت «دادا» حضورا قويّا وتركت انطباعا عميقا في الفنّ الحديث والمعاصر على حدّ سواء من خلال توظيف جملة من الأدوات الفكريّة والقيم التحرريّة المميّزة والجدّ ناجعة، كالسّخرية والاستفزاز... لخلخلة الموجود والسّائد وإعادة الاعتبار لكلّ ما هوطفولي في الإنسان، اللاّمنطق، العبث، التّناقض... كتعبير تلقائي صادق على بشاعة الواقع، كما اعتمدت على الصّدفة والعشوائيّة في بناء العمليّة الإبداعيّة وجعلت من المادّة في حدّ ذاتها تعبيرا فنيّا (Ready-made) ورفضت كلّ أشكال ربط الإبداع الفنّي بالمال، بل إنّها اعتبرت أنّ الفنّ والإبداع للجميع، «كلّ واحد له دادا».

«هكذا ولدت دادا، من حاجة للاستقلال، من حذر اتّجاه النّظام الاجتماعي، من ينتمون إلينا يتمسّكون بحريّتهم، لا نعرف أيّة نظريّة، لقد تلقّينا بما يكفي من الأكاديميّة التكعيبيّة والمستقبليّة: مختبرات للأفكار الشكليّة، هل يعقل أن نمارس الفنّ من أجل الرّبح المادّي ومداعبة البرجوازيين الظّرفاء؟... فليصرخ كلّ إنسان: هناك عمل تهديمي، سلبي، جبّار يجب إنجازه، يجب الكنس، التّنظيف، إنّ طهارة الفرد تبزغ بعد حالة الجنون، الجنون العدواني، الشّامل، لعالم تُرك بين أيدي قطاع طرق يمزّقون ويدمّرون القرون»(1).

وعلى هذا النّحو، وبانطلاق حركة دادا، انطلقت أعظم آلة تهديم إبداعي للفنّ بمفهومه الكلاسيكي، وبمعناه النّخبوي، المتعالي والمتقن.. محدثة بذلك أعظم شرخ في النّسيج الثقافي والجمالي الذي يفتح الطريق أمام البحث

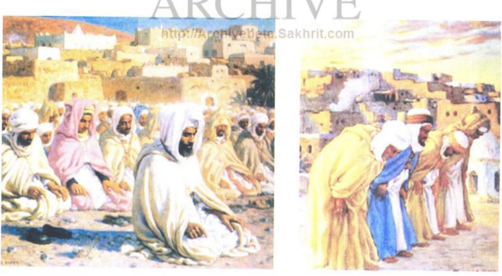
المستمرّ عن التمرّد والإبداع الحرّ، فكان بالتّالي لكلّ فنّان أسلوبه الخاصّ الّذي يُميّزه عن غيره، ومثّلت مسألة تجاوز الطّبيعة وروتينيّة الواقع المعيش في ظلّ طغيان المادّة على حساب الحياة الرّوحيّة وتدعّم النّزعة البراغماتيّة، عوامل مباشرة دفعت الفنّان المعاصر إلى البحث عن ابتكارات إنسانيّة جديدة وتأويلات مختلفة، وعلى هذا النّحوسار الفنّ التّشكيلي كرؤية جماليّة إنسانيّة بها يتمثّل هذا الكائن عالمه محدثا في كلّ مرّة قطيعة إبستيمولوجيّة وتقنيّة مع الماضي معلنا عن انفتاح آفاق جديدة تضمن فتوّته وتحدّ من شيخوخته المبكّرة.

في هذه الظّروف، وفي ظلّ العولمة الّتي يفرضها العصر، وتغوّل حركة «الاستعمار الثّقافي» الّتي مارسها العالم الرّأسمالي الغربي اتّجاه العالم النّامي، ذهبت الشّعوب العربيّة، شأنها في ذلك شأن بقيّة الشّعوب المضطهدة، أشواطا بعيدة في البحث عن كيانها وتأكيد ذاتها خشية التنكّر للأصل والذّوبان في سديم الحضارة الغربيّة، وتيقّنت من أنّها تستطيع تقدير قيمة تراثها ودوره في تكوينها النّفسي والاجتماعي وتأخذ منه ما تقتضيه حاجتها اليوم، وأن تقبل على الثّقافة المعاصرة، ولاسيما في ميدان العلوم والتّكنولوجيا المستحدثة، فالمواءمة بين الموروث والمستحدث يحفظ لهذه الشّعوب هويّتها، فإن اقتصرت على القديم واكتفت، عاشت خارج الزّمان، وإن تطلّعت إلى الجديد المختلف بلا رويّة، عاشت خارج المكان، وهذا ما جعل السّاحة العربيّة، على سبيل المثال، تشهد توترات شديدةً بين ثنائيّات عديدة مترادفة من قبيل التّقليد والتّجديد، الجمود والتحرّر، الرجعيّة والتقدميّة، المحلّي والعالمي، القديم والجديد، التّراث والحداثة، والأصالة والمعاصرة... خصوصا وأنّ الأمّة العربيّة الإسلاميّة تستند إلى إرث ثقافي وحضاريّ عظيم، وقد قال الدّكتور عبد المعطي الدّالاتي «لن تمتدّ أغصاننا في العصر حتّى نعمق جذورنا في التّراث».

لذا التفتت معظم هذه الشّعوب إلى الخلف ورأت ضرورة الاهتمام بتدوين وتخليد تراثها قصد التمسّك بهويّتها وثقافتها الشعبيّة وإبراز ما يميّزها عن غيرها. وانطلاقا من أهميّة الحفاظ على التّراث بوصفه ذاكرة الشّعوب، تتبيّن لنا أولى ملامح العلاقة العضويّة الّتي تجمع الفنّ التّشكيلي العربي اليوم بالتّراث بوصفه مصدر إلهام المبدعين المجدّدين، لأنّ التّراث يحدّد ويجدّد الخصوصيّة التّاريخيّة والفنيّة والدّينيّة، وفي الحقيقة سبقني إلى هذه الفكرة الكثير ممّن دفعتهم غيرتهم على ضرورة المحافظة على موروث إبداعيّ إنساني بقيمة المنظومة الفنيّة الإسلاميّة لا سيما ثلّة من المستشرقين الّذين نبغوا في وصف الحياة الشرقيّة أمثال دي لا كروا Eugène De Lacroix و«إتيان دينيه»(2) و«فرومنتين» و«سكا سريو» وغيرهم ممّن أقاموا في الجزائر خلال القرن التّاسع عشر فعبّروا عن انبهارهم بثراء البيئة الاجتماعيّة الإسلاميّة، وترك العديد منهم لوحات وأعمالا ناطقة تعبّر عن انجذابهم إلى سحر هـذه البيئة وعمقهـا وأصالتها وثرائها.

لقد بلغ تأثّر بعضهم بهذه البيئة إلى حدّ التمسّك بالإقامة الدّائمة في الجزائر لتدريس الطّريقة الغـربيّة في التّعبير الانطباعي في المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بالعاصمة الجزائريّة، ومنهم من أشهر إسلامه من شدّة تأثّره بهذا الموروث وبعظمته وبتوافقه مع العقل والواقع، مثل الرسّام الفرنسي الشّهير «إتيان دينيه» الذي سمّى نفسه «نـاصر الـدّين»، وأقام عدّة معارض فنيّة في الجزائر وباريس أبرز من خـلالها عمق التّراث الإسـلامي وأبعاده الحضاريّة والإنسانيّة، وقد توفّي تاركاً ثروة فنيّة تمثلت في مائة وأربعين لوحة استشراقيّة جسّدت أغلبها جميع جوانب الحياة في مدينة «بوسعادة» الجزائريّة وبيئتها، لا سيما الدّينيّة منها، فمثّلت، بالتّالي، نقطة البداية بالنّسبة إلى الحركة التشكيليّة في الجزائر سواء كان ذلك على مستوى الموضوع أوالتّقنية.

نساء عربيات وأطفال، للرسام الفرنسي إتيان دينيه، زيت على قماش



من أعمال الرسّام الفرنسي إتيان دينيه،

وقد تحدّث الدّكتور عفيف بهنسي في كتابه «الفنّ التّشكيلي العربي»(3) عن الفنّ الحديث في مصر الّتي اعتبرها منطلق الفنّ التّشكيلي في الشّرق العربي بدءا من القرن الثّامن عشر، حيث أحدثت مدرسةٌ للفنون الجميلة عام 1908، وعلى الرّغم من أنّ أولى الخطوات والممارسات الإبداعيّة المصريّة كانت شديدة التأثّر بالفنّ الفرنسي، إذ هناك ثلّة من الطلاّب المصريين شكّلوا الجيل الأوّل في الحركة الفنيّة المصريّة وأبرزهم محمود مختار ويوسف كامل ومحمّد حسن وراغب عيّاد. . . وكانت اتّجاهاتهم أقرب إلى الواقعيّة ومنهم من تأثّر بالانطباعيّة أوالوحشيّة أوالتّعبيريّة، إلّا أنّ بداية ظهور الجمعيّات الفنيّة التشكيليّة في القاهرة والإسكندريّة قبيل الحرب العالميّة الثّانية، جعل الحياة الفنيّة تزدهر شيئا فشيئا على يد مجموعة من هواة الفنّ كمحمّد حسين الفنّان الواقعي ومحمود مختار الرّائد الأوّل في النّحت الحديث، ويوسف كامل والانطباعيّة المصريّة، ومحمود سعيد الّذي «مصّر» الأسلوب والموضوع في وقت كانت المدارس فيه تعلّم الفنّ الغربي، ومحمّد ناجي الفنان والدّبلوماسي، وراغب عيّاد الذي سعى إلى استحداث الفنّ القبطي. . وغيرهم ممّن ساهموا بقدر كبير في ترسيخ معالم الفنّ المصري الحديث.



يوسف كامل - همسة -1950

أمّا في سوريا، ما قبل الحرب العالمية الأولى فقد كان الفنّ العربي كالزّخرفة والرّمي والخيط والخطّ العربي هوالسّائد، في حين اقتصر الفنّ التّشكيلي على تصوير مشاهد تجسّد المواضيع الشعبيّة الّتي تساعد على فهم القصص الشعبيّة، كألف ليلة وليلة وعنترة وعبلة وعلي بابا وكان المصوّرون آنذاك مغمورين لا يختلفون كثيرا عن المزخرفين والحرفيين الآخرين، أمثال الفنّانين السّوريين متولّي وعلي المصور وحرب التيناوي. . وفي عام 1938

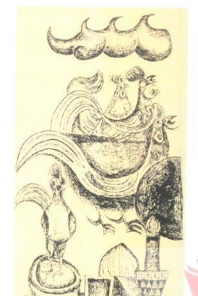
عاد الجيل الأوّل من الفنّانين السّوريين الّذين درسوا الفن في ايطاليا أمثال محمود جلال، وصلاح النّاشف، وسهيل الأحدب. . وتبعهم جيل من المتخرّجين من القاهرة أمثال نصير شورى، وناظم جعفري، وشريف أورفلي. . فكان ذلك بمثابة المنعرج في تاريخ الحركة الفنيّة السوريّة، وبرزت الأساليب والتوجّهات المختلفة من خلال المعرض الأوّل للفنّ الذي أقيم في المتحف الوطني بدمشق لأوّل مرّة سنة 1950، والّذي توّج بإحداث كليّة الفنون الجميلة في دمشق بعده بتسع سنوات، ولا تزال بيوت سوريّة ومتاحفها إلى لآن تحتفظ بالعديد من الأعمال، كأعمال توفيق طه وعبد الوهاب أبوالسّعود، وأدهم إسماعيل، ونصير شورى فنّان الغوطة ـ كما سمّاه عفيف بهنسي، وفاتح المدرّس، وسامي برهان رائد الكتابيّة، وفتحي محمّد النحّات الأوّل في سوريا. .(4).



بعض أعمال الفنان السوري محمود جلال

كما نجد أيضا جيلا آخر من الفنّانين العرب أمثال محمد راسم وشاكر حسن آل سعيد وفريد بالكاهية وعبد الكبير الخطيبي. . وغيرهم ممّن وظّفوا التّقنيّات والعناصر التّشكيليّة الإسلاميّة من وحدات زخرفيّة وألوان زاهية وفضاءات مسطّحة يتخلّلها غياب المنظور وحضور قويّ لعلم الجبر والهندسة، وهي تقنيّات انضوت تحت ما سمّاه الفرنسي ألكسندر بابادوبولوبمبدأ «الاستحالة»، حيث تتفاعل وفقه جميعها لتصوغ لنا تصوّرا واضحا عن قدرة الفنّان المسلم على تجاوز التّجسيد والتّجريد نحوالتّعبير.

ولكلمة التّراث معان كثيرة يقابلها في الإنجليزيّة مصطلح (héritage)، والواقع أنّ التّراث هوميراث الإنسانيّة وأنّ تراث الأمّة هوثروتها الحضاريّة وهوعماد الهويّة والطّابع، و قد ذكر ابن منظور في لسان العرب أن الورث، والإرث، و الميراث، و التّراث، كلّها بمعنى واحد، ثمّ ذكر معنى التّراث بأنّه «ما يخلفه الرّجل لورثته»(5). وتطلق الكلمة تبعا للوصف اللاّحق بها، فنقول مثلا: تراث إسلامي، وتراث عربي، وتراث إنساني. .(6). وأمّا اصطلاحا، فأتت مفاهيم التّراث عموما من مفهوم التّابع والمتبوع، في الوصف الحاصل لكلمة تراث، فقد عرّف الدكتور أكرم العمري التّراث الإسلامي بأنّه «ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة، وثقافة، و قيم، وآداب، و فنون، وصناعات، وسائر المنجزات الأخرى المعنويّة والماديّة، ويشتمل كذلك على الوحي الإلهي (القرآن والسنّة)، الّذي ورثناه عن أسلافنا»(7).





بعض أعمال الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد

ويبدو التّراث العربي أوسع مدلولا من حيث المساحة الزمنيّة، إذ يضرب بجذوره إلى ما قبل الاسلام مع أنّه يضيق إذا ما اعتبرنا جانب الجنسيّة والمكان، فلا يدخل التّراث الفارسي، و لا التّراث المغولي تحت مفهوم التّراث العربي، ولكن إذا ما أردنا توسيع مجال مفهومنا، فنقول تراثا إسلاميّا، فعندها تدخل جميع القوميّات والأقليّات والأمم والأجناس ضمن مفهوم الأمّة الإسلاميّة، لأنّه «لا فرق بين عربيّ وأعجميّ إلاّ بالتّقوى» كما قال الرّسول الكريم صلّى الله عليه وسلّم، و أمّا التّراث الإنساني، فهوالأشمل ويمثل «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، من شعب من الشّعوب»، وهو «جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، و السّياسي، والتّاريخي، والخلقي، وهذا ما يوثق علائقه بالأجيال الغابرة الّتي عملت على تكوينه و إغنائه». (8)

لذا على الذّات المبدعة، سواء كانت في الفنّ التّشكيلي أوالأدب أوالموسيقى أن تحرص على تجاوز المرئي والمعتاد والنّفاذ إلى اللبّ، أي إلى ما عبّر عنه بول كلي Paul Klee باللاّمرئي على النّحوالّذي ذكره هيغل من ضرورة الوقوف على أسس التّراث وتقنيّاته وقيمه لنجعل ما بطن منه ظاهراً في صيغ وأنماط قديمة / جديدة تستفيد منها فنوننا اليوم، لأنّ ما حواه التّراث من أفكار ومعتقدات هوما انبنت عليه الممارسات الفنيّة منذ القدم، لذا فهي الجوهر الّذي يقوم بذاته، في حين تكون الممارسات عرضا لأنّها لولم يُوجد هذا الجوهر لما أمكنها الظّهور ولما طفت على السّاحة الفنيّة والإبداعيّة

الإنسانيّة، ولما احتلّت حيّزا هامّا من التّجربة البشريّة عموما لا لشيء إلاّ لأنّها لم تجد ركيزة تدعم وجودها، ولئن ظهرت بدون جوهر فهي جوفاء في مهبّ الرّيح لا ولن تترسّخ لا محالة.

هكذا جاء الفنّ التّشكيلي العربيّ متأخّرا نوعا ما، وقد أكّد النّاقد والرّوائي المغربي عبد الكبير الخطيبي من جانبه أنّه علينا أن نسعى إلى التّفكير في الزّمن والفضاء في أبعادهما المتعدّدة المركز، أي في تاريخهما وجغرافيّتهما وفنّهما متداخلة ومجتمعة، فبعد أن تكون الخصائص الكبرى لحضارة معيّنة قد منحت قيمتها الحقّة، آنذاك يمكننا مقارنتها بحضارات أخرى، وإبراز القيمة المتبادلة للحضارات الفاعلة في مسألة الفنّ وتماثلاتها وأصالتها، وحوارها أيضا، فالمقارنة تأتي بالتمييز(9).

ومع بدايات الرّبع الأوّل من القرن العشرين والحركة التشكيلية الغربيّة تمتطي صهوة المدارس الفنيّة الحديثة، ولّما كان الغرب هوالسبّاق، فقد بادرت أوروبا تدريجيا بالتوغّل في ثنايا التراث الفنّي العربي الإسلامي، انطلاقا من المعرض العالمي بفيينا (1873) الّذي مثّل فضاء مختلفا ونقطة عبور لاكتشاف مميّزات حضارة مغايرة، ثم من خلال رحلات الفنّانين المتتالية نحوالمشرق العربي وبلدان شمال إفريقيا، مثل «إيميل غراسي» (إلى مصر سنة 1869)، و«كلود رونوار» (إلى الجزائر سنتي 1879 و1882)، و«فاسيلي كاندانسكي» (إلى تونس بين 1904 و1905 وإلى مصر وسوريا وتركيا سنة 1931)، و«موريس دوني» (إلى الجزائر وتونس والشرق الأوسط في ما بين 1907 و1910)، و«ألبير ماركي» (الذي قام بزيارات عديدة للمغرب والجزائر بين 1911 و1945)، و«هنري ماتيس» (الذي زار المغرب لعدة مرات منذ 1912)، و«بول كلي» (إلى تونس عام 1914، ومصر عام 1928)، و«أوجست ماك» (مع بول كلي إلى تونس)، و«دايرك ووترز» (إلى المغرب في 1013)، و«راوول دوفي» (إلى المغرب سنة 1925)، و«أوسكار كوكوشكا» (إلى تونس والجزائر ومصر والشرق الأوسط بين 1928 و1930)...»(10).

فتعرّف كلّ منهم على مقوّمات الحضارة العربيّة الإسلاميّة بمختلف جزئيّاتها، ونهل منها كلّ على طريقته، ثمّ قام بتوظيف ما اقتبسه في أعمال فنيّة ذات طابع حداثي، فاستبان الاختلاف الحضاري جليّا يحمل بين طيّاته الإمكانات الإبداعيّة الخلاّقة للحضارة الإسلاميّة، أساسا الزّخرفة بصنفيها الرّقش العربي (التّوريق والتّسطير) والخطّ العربي، وما يتركه كلّ صنف من حركيّة وامتداد لا متناه وموسيقى صامتة تنبثق من كلّ خطّ ولون وشكل، ومن الفضاء بكامله، ممّا يمنح تموّجات بين فنّ الخطّ واللّون «مجبرا خطيّة الكتابة على أن تصير أكثر حركيّة وأكثر انطلاقا، وقد أصاب كلود ليفي ستراوس بقوله إنّ الموسيقى والخطّ يمتلكان خاصيّة تجريديّة رائعة للفضاء/الزّمن»(11).

وسوف يدخل الفنّ الحديث سواء من صلب هذه الحضارة أوخارجها، معطيات جديدة إلى صلب هذه الإمكانات التّشكيليّة والمكتسبات الحضاريّة الهامّة، ولكنّ المتأمّل في الواقع التّشكيلي العربي منذ القرن الثّامن عشر يُلاحظ أنّه ليس هناك عودة أورجوع منتظم إلى التّراث الحضاري الإسلامي القديم من قبل التشكيليين العرب إلاّ استجابة لحنين انطوائي أوتعبيرا عن التوق إلى ذلك الماضي السّعيد، لذلك ظلّت معظم الأعمال تجسيدا لأهمّ جوانب الحياة اليوميّة أوحياة البادية، ومحاولة نقل الواقع كما هو مع الاعتماد على الأسلوب الغربيّ في التّصوير طالما أنّ التّشكيليين العرب الأوائل قد تكوّنوا في المعاهد الغربيّة، ولكن ربّما كان على كلّ منهم أيضا أن «يروّض الماضي وهو يبتكر

المستقبل حتّى يتجرّد العمل الفنّي وينفلت من الزّمن، وحتّى يتسامى في سباته المغناطيسي عبر تلك الاستعادة الدّائمة للزّمن»(12).

لذا ظلّ التّشكيليّون العرب يحومون في نفس الإطار، وحتّى تلك المحاولات الّتي عادت إلى التّوريق والخط والعمارة... لا تمثل في حدّ ذاتها، على حدّ تعبير عبد الكبير الخطيبي «أمرا مستحسنا أومستهجنا، وإنّما هي وعد ورهان على تحويل الماضي وقواه الباطنيّة»، وظلّت في معظمها مصحوبة باكتشاف الفنّ الغربي وتجريديّته، حيث برزت إلى الوجود أولى المحاولات الغربيّة الجادّة في استقراء الموروث الفنّي الإسلامي، وإعادة صياغته بطريقة تتماشى وروح العصر، نذكر على سبيل المثال تجربة بول كلي الّذي وظّف الكتابة والخطّ بطريقة تكون لا مقروءة جمع فيها بين الشّكل الهندسي والنّقطة والخطّ، ومتأثّرا بالأجواء الرّوحانيّة والصوفيّة، حاول بول كلي في أعماله الجمع بين الحرف العربي والزخرفة الإسلامية وبين أسلوبه الخاصّ في التّشكيل وبيّن من خلال بحوثه التّشكيليّة أنّ الفنّ العربي الإسلامي زاخر بطاقات روحيّة هائلة وبأبعاد مختلفة تتوزّع بين الحقيقة والخيال.

«بساط الذكرى»، لوحة رسمها بول كلي في عام 1914 وعاود الاشتغال عليها إلى عام 1921 ليمنحها مظهرا «عتيقا» يدل على أنها عاشت وتطورت.. (swissinfo)

وثمّة جيل آخر من الفنّانين العرب قد تبنّى بشكل قاطع الفنّ الغربي بتشخيصيّته وتجريديّته «من غير اهتمام بالرّهان الخفيّ للأصل والذّاكرة الّذي تفترضه استمراريّة الحضارة في الزّمن، فقد اكتسبوا المهارة والتّقنية وقضايا التّوقيع والسّوق ورهان المعارض الدوليّة، وهي لعبة مرايا يجرّب فيها كلّ فنّان عربي حظّه ويبيع أعماله. إنّه يشارك في الحضارة العولميّة... باعتبارها حضارة تقترح فيها الصّورة والعلامة والتّقنوعلوم مختبرا جديدا يتجاور ويتنافس فيها اللاّمادي مع حبّ الفنان التّقديسي للمادّة وللموادّ والحوامل التقليديّة»(13).

ومع نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين أفضت الثّورات المتتالية وهذه السّيرورة الثوريّة في الفكر والعلوم الّتي عاشها الغرب كما ذكرنا آنفا، فضلا عن الهجمة الاستعماريّة المدمّرة لطمس معالم الهويّة العربيّة الإسلاميّة، في ظلّ غياب البديل آنذاك، إلى غياب الثّقة في الموروث الفنّي والجمالي الإسلامي وعدم قدرة أغلب المعاصرين على استحداث هذا التّراث الثريّ والعظيم وتوظيفه جماليّا بشكل يتماشى ويتناسب مع متطلّبات الحياة المعاصرة، فتراجع حضوره في الفنّ التّشكيلي المعاصر لتضاؤل الاهتمام بالتّراث الفلسفي والجمالي للحضارة الإسلاميّة وكيفية فهمه واستيعابه وتذوّقه في مراحل التّعليم المختلفة في ظلّ غياب البديل عن النّفوذ الثقافي الغربي.

لذلك بقيت الثقافة الغربيّة متغلغلة في طيّات الفكر العربي حتّى يومنا هذا وأرجع العديد من النقّاد العجز في نهاية الأمر إلى الثّقافة العربيّة ذاتها فاتّهمت بالتخلّف والرجعيّة، فتولّد عن ذلك هوّة سحيقة بين الفنّان العربي المعاصر وتراثه، وبين الفنّان والمتلقّي، ثمّ بين الفنّ والمجتمع عموما، فأدّى ذلك إلى حالة من الاغتراب عميقة، لذلك لم تتّضح معالم الفنّ الحديث في البلاد

العربيّة إلّا بعد الدّعوة القوميّة الّتي نادت بالتحرّر السّياسي والثّقافي.

مع العلم أنّ الفنّ الإسلامي يغيب تماما في بعض المناهج التّعليميّة الأساسيّة في بعض الدّول العربيّة بالرّغم من أهميّته كقيمة وجوديّة وإرث حضاريّ عظيم نهل منه الغرب واستلهم منه فنّانوه ومبدعوه الكثير، سواء في ما يخصّ الجانب الفلسفي أوحتّى التّقني، ولعلّ موندريان وفازاريلّي أبرز مثال على ذلك، حيث يعتبر الفنّان المجري فيكتور دي فازاريلّي مبتكر الفنّ البصري Op Art من بين الفنّانين القلائل الّذين نجحوا إلى حدّ ما في توظيف أهمّ مبادئ المنظومة الفلسفيّة والفنيّة الإسلاميّة في لبوس تشكيليّ معاصر، وتعدّ أعماله أسلوبا جماليّا جديدا يتوازى مع ابتكاراته اللّونيّة في مجال الرّسم والزّخرفة، حيث أدّى الجمع بينهما إلى ظهور الفنّ الحركي الّذي يعتمد أساسا على الخداع البصري عبر استخدام ألوان لامعة وتشكيلات لا يراها الإنسان في الطّبيعة، فلم «يعد الفنّان قادرا اليوم على محاكاة الطّبيعة وجماليّاتها أوالتّوافق العلمي معها»(14).

وبذلك سعى فازاريلّي إلى البحث عن محسّنات مبهرة وتكوينات تشكيليّة تصرف نظر العالم المعاصر عن التصوّرات الفنيّة القائمة «فلماذا إذن نحاول تكرار وتشويه ما أبدعه الخالق في الطّبيعة من جمال فطريّ؟»(15)، لذا أضحت مسألة تجاوز محاكاة الطّبيعة والبحث عن ابتكارات جديدة وتأويلات مختلفة من أولويّات الفنّان المعاصر حسب فازاريلّي، ولوالتفتنا برهة إلى الخلف، للاحظنا أنّ هذا التوجّه هوعينه الّذي انتهجه الفنّان المسلم منذ ما يزيد عن ثلاثة عشر قرنا مضت، فهاجس الفنّان المسلم هو إنتاج عوالم ورؤى للأشياء وليدة المتخيّل وناجمة عن استلهام القدرة الإلهيّة وتملي حضورها في العالم، فهولا يهتمّ مباشرة بالعناصر الطّبيعيّة، وإنّما يسعى إلى إعطائها أشكالا وألوانا في منتهى الغرابة «لها وجود ذهني فحسب ومن ثمّ تكون طريفة، وهكذا تصبح الأشكال والألوان نفسها مصدر جمال»(16)، لذا فإنّ المبدأ المؤسّس في الفنّ الإسلامي «هوالاستقلال الذّاتي طالما أنّ الطّبيعة بمكوّناتها المختلفة (نباتيّة وحيوانيّة وبشريّة) الّتي يرسمها الفنّانون مستقلّة عن الطّبيعة الطبيعيّة وقوانينها الواضحة، وحتّى إن كانت ناجمة عن توجّه ما فإنّها تدلّ رغم كلّ شيء عن تجربة فنيّة تسعى إلى الحفاظ على حريّة الفعل المبدع.»(17).

كما يُعزى تراجع أهميّة الفنّ التّشكيلي وتشتّت التّجارب الشّخصيّة في العالم العربي اليوم إلى عزوف أغلب المبدعين والتّشكيليين العرب عن تنمية القدرات الإبداعيّة وملكات الابتكار والبحث عن عوالم جديدة، وعلى استيعاب التّراث كوحدة حضاريّة كاملة متكاملة تتضمّن كمّا هائلا من العلامات والرّموز والأشكال التي تبني أساسا على فلسفة وأفكار تنبثق عن الدّين الإسلامي الحنيف ونظرته إلى العالم والوجود والإنسان ككائن مكرّم مبجّل وانصرافهم نحوتقليد النّموذج الغربي، وانغماسهم في خضمّ التّجارب والاتّجاهات الغربيّة، وهوأمر لا يُعاب عليهم فيه إلى حدّ ما، فالمغلوب مولع دوما بتقليد الغالب كما قال ابن خلدون، وهوفي حاجة إلى الأخذ والعطاء، فالحضارة الإنسانيّة بساط تنسجه كلّ شعوب العالم كلّ حسب إمكاناته المعرفيّة والتّقنيّة وما يتبع ذلك من ظروف اجتماعيّة واقتصاديّة.

ولكن المغزى من قولنا هنا هوأنّ كلّ تجربة تشكيليّة في العالم هي حتما ولا ريب نتاج مؤثّر قويّ وظرف معيّن وليست وليدة الصّدفة أوالحظّ، فقد أكّد نقّاد الفنّ على دور وأهميّة الاختراعات العلميّة في فتح آفاق ورؤى فنيّة أكثر رحابة، ذلك أنّ التحوّلات الفنيّة الّتي

ظهرت خلال القرن العشرين كالتّعبيريّة سنة 1905 والتّكعيبيّة سنة 1907 والتّجريديّة الغربيّة في 1910 تزامنت مع ظهور سلسلة من الابتكارات العلميّة، حيث اكتشف عالم الذّرّة الألماني ألبرت أينشتاين نظريّته حول الفراغ والزّمن، وطفت على السّطح أولى النظريّات والدّراسات النفسيّة حول الذّات البشريّة مع عالم النّفس النمساوي سيغموند فرويد الّذي أضاف إلى الرّصيد البشري الكثير وفتح آفاقا جديدة أمام المعرفة البشريّة ليس في اختصاص علم النفس وحسب بل في كامل مجالات المعرفة طالما أنّ مرجعها جميعا هوالإنسان.

لذا فغالبيّة التّجارب الغربيّة حسب هربرت ريد قد أفرزتها ثقافات وظروف اجتماعيّة خاصّة بالمجتمع الغربي وحده، فهي ولئن حملت بعدا إنسانيّا فإنّ المنطلق والأسلوب كان غربيّا وقد لا ينطبق ذلك في كثير من الأحيان على المجتمعات الشّرقيّة، لذا يجب ألّا تجذبنا الحداثة الغربيّة إلى اتّجاهات عبثيّة أفرزها بعض الأوربيين في مطلع الستّينات من الذين ألقوا بالتّراث عرض الحائط، وبكلّ القيم الفنيّة قديمها وحديثها، بل إنّهم غيّروا وشوّهوا القيم الإنسانيّة الثّابتة، حتّى أنّ والتمر دوما ريا عرض كميّة من النّفايات بعنوان «50 مترا مكعّبا من القاذورات» وقد أطلق بعض النّقاد والمحلّلين على هذه الاتّجاهات اصطلاح «الفن الفقير» أو«اللاّفنّ» كامتداد فلسفيّ وفنّي للثّورة الّتي أحدثتها الدّادا مع الفرنسي مارسال دي شامب عند إحداثها لقطيعة إبستيمولوجيّة وتقنيّة مطلقة مع الماضي الفنّي، منتقدا بشراسة غطرسة المجتمعات الأوروبيّة والقول بنخبويّة الفنّ، لذلك فإنّ الوعي يُحتّم علينا ها هنا عدم الخلط بين الثّقافات ومقوّماتها.

كما لا نستطيع أن نمرّ في خضمّ هذه التحدّيات والمخاطر الّتي تُحدق بالممارسة التّشكيليّة العربيّة المعاصرة دون التّعريج على الأسباب الدّاخليّة الّتي تقف وراء هذا التشتّت والتغرّب، فلا نكاد نعثر على سبب أبرز وأعظم وطأة من تدخّل أطراف جانبيّة في مناهج كليّات الفنون لحظر بعض الموادّ الأساسيّة كما ذكرنا سابقا، حتّى صار الفنّ الإسلامي تائهًا مغتربًا في أوطانه، ممّا كان له أثر سلبي على الإنتاج الإبداعي العربي منذ مطلع القرن العشرين، كما أنّ عمليّة قمع حريّة الرّأي والإبداع والعزوف عن إحياء التّراث الفنّي الإسلامي في الوطن العربي ومحاولة ربطه بواقعنا التّشكيلي اليوم، لا تصدر عن استبداد السّلطات السياسيّة المناوئة وحسب، وإنّما هي ناتجة أيضا عن حركة التّزييف والتّزوير والاستنقاص من قيمة المنظومة الفنيّة الإسلاميّة بدعوى ضرورة القطع مع كلّ عمليّة إرجاعيّة نكوصيّة ودغمائيّة.

وبينما تزامنت الحداثة الفنيّة الأوروبيّة مع التّحديث العلمي في مجالات التّعليم والسّياسة والاقتصاد لتشكّل حداثة متكاملة، استُغلّ التّحديث الصّناعي ثمّ التّكنولوجي في البلدان العربيّة لخدمة السّلطات المهيمنة، وبدلاً من تأصيل التّجربة التّشكيليّة الرّاهنة وربطها بالتّراث الإسلامي باعتبار أنّ «الفنّ الإسلامي ميدان مفتوح بكر»(18)على حدّ تعبير شربل داغر، وبدلا من توفير السّبل لتحرير العقل والخيال للإسهام في مجالات العلوم والفنون العالميّة، اعتمد التّحديث الجزئي على استيراد الأفكار الجاهزة دون تهيئة الجوّ الفكري الملائم لدراستها ونقدها وربّما ملاءمتها مع إنتاجاتنا الابداعيّة، ممّا أعاق قيام حركة حداثة فكريّة وفنيّة متكاملة في المنطقة العربيّة، ممّا جعل المبدع العربي يجد نفسه في فترة من الفترات أوفي جميعها تقريبا في مشكل عويص، فإمّا أن ينساق خلف تقليد المنجز الغربي بكلّ ما احتوى عليه من أفكار وقيم تختلف جذريّا عمّا شبّ عليه وشاب، أوأن يختزل الهويّة في مجرّد لوحات لا تمتّ إلى التّراث بصلة.

وعلى هذا النّحوظلّ المبدع العربي يمتنع ويستجيب وينساق ويختزل بين التّقليد والاستحداث والتّجديد، ممّا ولّد صراعا احتدم بين الأصالة والمعاصرة على مستويات متفاوتة منذ بدايات القرن العشرين حتّى الوقت الرّاهن، وقد زادت الايديولوجيّات المعاصرة الّتي أفرزتها الفلسفات الهدّامة والمتغطرسة إلى جانب السّياسات الاقتصاديّة الخاطئة الأمر تعقيدا بأن عملت على تضخيم التّفاوت بين الدّخول والتّباين في التّحصيل العلمي والثقافي، فلم يتهيّأ المجتمع مذ ذلك الحين لاستيعاب الأصول الإستيتيقيّة للفنّ الإسلامي، وظلّت هناك محاولات محتشمة لبعض الفنّانين السّاعين إلى استخدام الخيال لتمثيل الخصوصيّة المحليّة للمشاركة في حركة الحداثة العالميّة، وقد اقتصر أغلبها على ما يُسمّى بالتّصوير الشّعبي، طالما أنّ ذلك قد اقتصر على قلّة ينتمي معظمها إلى النّخبة ممّا أدى إلى بناء جدار فولاذيّ ليس فقط بين العربيّ وتراثه، وإنّما أيضا بين المبدع والعامّي.

وقد يدفعنا ذلك صراحة، في ظلّ غياب الرّغبة والنّجاعة، إلى الشكّ في إمكان تحقق الحداثة العربيّة في مجال الفنّ والجماليّات، الّتي لا سبيل إلى تحقيقها على أرض الواقع فور استيراد التكنولوجيا المتقدّمة أوتبنّي الأفكار والفلسفات الجديدة والغريبة إلى حدّ ما، وإسقاطها مرّة واحدة ومحاولة إدماجها بقسوة لا متناهية، خصوصا تلك الّتي تتنافى أوربّما تتناقض مبنى ومعنى مع قيمنا الحضاريّة، بل وحتّى الأخلاقيّة بغية إلحاق الفنون المحليّة بالعالميّة. والحال أنّ الأمر لا ولن يتأتّى البتّة بمحاكاة الغرب ولا بتجاهل أهميّة التّفاعل مع المحيط الثقافي، لأنّ الحداثة عموما عليها أن تخرج من صلبنا مثل ما سعت جميع شعوب العالم الّتي نجحت في تصدير مختلف مقوّماتها الحضاريّة إلى بقيّة الدّول، واستطاعت في ظرف وجيز أن تغزوالثّقافات الأخرى وتهيمن عليها بتعلّة التّبادل الثّقافي متخفيّة وراء قناع «المثاقفة».

وليس أدلّ على ذلك من الثّقافة الأمريكيّة الهجينة والّتي نشأت من العدم وبفضل استراتيجيّات أهلها الفتّاكة أضحت في مدّة وجيزة قبلة الكثيرين، أوذلك الإعصار الصّيني المحطّم الّذي لم يكتسح العالم إلاّ عندما استعاد ثقة تراثه الحضاري حتّى أصبح كلّ من الخزف الصّيني ذوالأزرق القاني والتّنّينات والأساطير والحكاوي الشّعبيّة ورياضة الكنغ فو وسائر الفنون القتاليّة الآسياويّة رموزا عالميّة تستقطب الملايين وتدعوهم إلى تعلّم اللّغة الصّينيّة أواليابانيّة والارتماء في أحضان الشّرق الأقصى والنّهل من أسراره وعلومه، والاستمتاع بروحانيّته طالما أنّ الغرب عموما قد أفرغ من كلّ طاقة روحيّة من شأنها أن تنتشل الإنسان اليوم من مستنقع الرّوتينيّة والماديّة المفرطة.

وأمّا العالم العربي، فعلى الرّغم من ضخامة تراثه الحضاري وأهميّته، إلاّ أنّه ظلّ وللأسف الشّديد حبرا على ورق ردمته أتربة الزّمان والنّسيان، أوأطلالا تبكي سوء حظّها وقد تجرّعت مرارة الوحشة والفراق، فقد انزوى العرب في ركن ينتظرون بين الفينة والأخرى ما تجود به أيادي الغرب المتجعّدة، أوما يسقط فوق مائدتهم من فتات فينقضّون عليه، فهم لا يُعيرون تراثهم أيّة أهميّة، بل ولا يذكرونه إلاّ في المناسبات الدّينيّة أوشبه الثّقافيّة كمناسبة اختيار مدينة ما عاصمة الثّقافة الإسلاميّة كاختيار مدينة صفاقس مثلا عاصمة الثّقافة الإسلاميّة لسنة 2016، ولكنّ ذلك لا يمنع من القول بأنّ هناك من البشائر ما يُثلج الصّدر ويبعث على الأمل.

فالشّعب المغربي الشّقيق هو من بين الشّعوب الإسلاميّة الّتي ارتبطت كثيرا بالتّراث الإسلامي، ويبدوذلك جليّا من خلال التّوظيف المتواصل والكثيف لمختلف مقوّمات

الحضارة الإسلاميّة في جميع المجالات، بل إنّني لأراه فعلا من أشدّ الشّعوب الإسلاميّة ودون منازع اعتزازا بالتّراث الإسلامي، أساسا في فنون الزّخرفة والعمارة، فبين الدّار البيضاء ومرّاكش، وبين طنجة وفاس وبين شفشاون وتوبقال، تمتدّ هذه الحضارة العربيّة الإسلاميّة شمال إفريقيّة، ينصهر فيها التّراث بالرّاهن المعاصر، بأحيائها القديمة الّتي تعدّ تحفا خالدة بأسواقها ومقاهيها ومطاعمها.. فاستحقّ القطر المغربي الشّقيق أن يكون أفضل وجهة سياحيّة في العالم العربي منافسا لأكبر العواصم السياحيّة في العالم، متفوّقا عليها، دارّا على شعبه أموالا طائلة، فقد اختيرت مرّاكش، من طرف «بريتيش إيروايز»، كأفضل وجهة سياحيّة لسنة 2012، واحتلّت المدينة الحمراء المرتبة السّادسة في استطلاع للرّأي قامت به إحدى المؤسّسات المتخصّصة في الرّحلات السياحيّة على موقعها بشبكة الأنترنت (تريب أدفيزور) بعد تصويت الآلاف من المسافرين في جميع أنحاء العالم. وذلك بعد كلّ من باريس ونيويورك ولندن وسان فرانسيسكو وروما، وتقدّمت على إسطنبول وبرشلونة(19).

وقد وضعت المجلّة الأمريكيّة المرموقة «ترافل أند ليجر» الجمعة 24 يناير 2014 المغرب الأقصى من بين وجهاتها المفضّلة لسنة 2014، حيث ضمّت هذه اللاّئحة وجهات سياحيّة للأحلام مثل تايلاندا، والصّين وكوستاريكا، وجزر فيجي، وأستراليا، ونيوزيلندا، وهاواي، وللإشارة فإنّ عدد قراء مجلّة «ترافل أند ليجر» يبلغ حوالي 5 ملايين قارئ، هذا وقد تجاوز المغرب أيضا عتبة 10 ملايين سائح خلال سنة 2013 بزيادة 7 في المائة عن السّنة السّابقة(20). ويعود ذلك أساسا إلى اعتزاز المغاربة شعبا وحكومة بالهويّة وبالتراث الفنّي والمعماري الإسلامي أيّما اعتزاز، فذهبوا يستنبطون ويقلّدون ويجدّدون ويبحثون حتى تمكّنوا من صياغة أسلوب فنيّ ومعماريّ راق له جذوره العميقة التي تمتدّ إلى العصور الوسطى في ثوب جمالي معاصر دون أن ينفر الأوّل من الثّاني فيلغيه أويستعلي الجديد على العتيق فيرفضه...

ففنّ العمارة المغربي من الفنون الإسلاميّة التقليديّة العريقة، الّتي كان ولا يزال لها الأثر الكبير في كثير من الابداعات العمرانيّة منذ مئات السّنين وإلى يوم النّاس هذا، وهي شامخة بكلّ ألوان الأصالة والابداع والابتكار، وتعتبر رياضات مرّاكش مثلا تراثا معماريّا متفرّدا وفضاءات مميّزة لإقامة معارض للتّحف والصّناعة التقليديّة المغربيّة الأصيلة، ومجالات لابراز نمط عيش عريق ومتأصّل لساكنيها، وتشكل في معظمها إرثا حضاريا يجب الحفاظ عليه وتثمينه.

نخلص إذن إلى القول هنا بأنّ الفنّ التّشكيلي العربي اليوم، وعلى الرّغم من أهميّته على مستوى طرح المواضيع ومعالجة القضايا في إبّانها وتوظيف الموادّ والتّقنيات بشكل متّزن يدلّ على إلمام كبير بالجانبين النّظري والعملي، إلاّ أنّه ظلّ مشتّتا يفتقد إلى الوحدة حتّى لدى أبناء الشّعب الواحد، فلا نكاد نعثر على أيّ أثر لعوامل الوحدة الفنيّة بحيث ينزاح الخلاف ويصير الاختلاف تنوّعا خصوصا بعد 14 جانفي، إبّان ما أصبح يُسمّى «بالرّبيع العربي»، حيث بانت الفروقات جليّة مباشرة، ولّما كانت الأمم تحلم بلغتها كما قال الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، فإنّنا اليوم في حاجة ماسّة وملحّة إلى إعادة النّظر في علاقة الممارسة التّشكيليّة العربيّة المعاصرة بالتّراث الجمالي الإسلامي عسى أن يُداهمنا يوما ونحن في حالة السّبات هذه حلم الانسجام أوالانصهار بينهما بعيدا عن هوس دهاقنة السّياسة وطمع تجّار الفنون، وليس ذلك بالمجاز كما أنّه ليس بالأمر الهيّن...

الهوامش والإحالات

(1 مقال بعنوان «دادا : انتفاضة الفنّ ضدّ الفنّ»، تيتريت، الثّلاثاء 8/ 05/ 2007، موقع المناضل عدد 41،

http://www.almounadil- / a.info/article1029.html.

وأنظر أيضا تريستان تزارا ، بيان دادا 1918، Tristan Tzara 1896 - 1963))

http://www.dadart.com/dadaism/dada/037-Tzara.html

2) الرسام والمفكر الفرنسي المعروف إيتيا دينيه: الفونس ايتيان دينيه، من كبار الفنانين والرسامين العالميين، دُوّنت أعماله في معجم (لاروس) ، وتزدان جدران المعارض الفنية في فرنسا بلوحاته الثمينة، وفيها لوحته الشهيرة (عادة رمضان). .وقد أبدع في رسم الصحراء. كما ألّف بعد إسلامه العديد من الكتب القيمة، منها كتابه (أشعة خاصة بنور الإسلام) وله كتاب (ربيع القلوب) و (الشرق كما يراه الغرب) و (محمد رسول الله) و (الحج إلى بيت الله الحرام). وقد أحدثت كتبه دويًا في دوائر المستشرقين. يقول دينيه: «لقد أكد الإسلام من الساعة الأولى لظهوره أنه دينٌ صالحٌ لكل زمان ومكان، إذ هو دين الفطرة، والفطرة لا تختلف في إنسان عن آخر، وهو لهذا صالح لكل درجة من درجات الحضارة...» من كتاب (محمد رسول الله) بقلم ناصر الدين دينيه ص (345). . وبما أن دينيه كان فنانا موهوبا، فقد لفت نظره الجانب الجمالي والذوق الرفيع للحياة النبويّة، يقول «لقد كان النبي يُعنى بنفسه عناية تامة، وقد عُرف له نمط من التأنق على غاية من البساطة، ولكن على جانب كبير من الذوق والجمال». . . «إن حركات الصلاة منتظمة تفيد الجسم والروح معاً، وذات بساطة ولطافة وغير مسبوقة في صلاة غيرها». موقع المكتبة الشّاملة، http://shamela. ws/browse.php/book-2196/page-224.

(3 د. عفيف بهنسي، الفن التشكيلي العربي، الأولى للنشر والتوزيع ، دمشق، 2003.

(4عفيف بهنسي، الفن التشكيلي العربي، المرجع نفسه ، ريم خوري، جسد الثّقافة :

aljsad.net http://aljsad.com.

(5 ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، 1990م، مادة «ورث»، 2/ 199.

(6 العمري أكرم: التراث والمعاصرة، الدوحة، ط(1)، 1405هـ، ص. 26.

(7أكرم العمري، التراث والمعاصرة عند أمل دنقل، ص20.

(8 انظر في مصطلح التراث العربي-والإنساني، المعجم الأدبي، لجبور عبد النور: بيروت، 1979م، ص. ص. 63-64.

(9 عبد الكبير الخطيبي، مقدّمات في الفنّ العربي المعاصر، ترجمة فريد الزّاهي، مجلّة نزوى، العدد 29، 14-07-2009.

http://www.nizwa.com

(10 عبد الكبير الخطيبي، مقدّمات في الفنّ العربي المعاصر، المصدر نفسه.

(11 عبد الكبير الخطيبي، المصدر نفسه.

(12 عبد الكبير الخطيبي، المصدر نفسه.

(13 عبد الكبير الخطيبي، المصدر السّابق.

(14 جريدة الصّباح، يوميّة سياسيّة تصدر عن شبكة الإعلام العراقي 2006-2007.

(15 جريدة الصّباح، نفس المرجع.

16) Ibid, p 16.

17) Chérif (T), Eléments d'esthétique arabo – islamique, L'Harmattan, Paris,2005, p 15.

(18شربل داغر، الفنّ الإسلامي في المصادر العربيّة، صناعة الزّينة و الجمال، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت 1999، ص. 0.

(20 ـ19 مقال بعنوان «مراكش الوجهة العالمية التي تضاهي كبريات المدن»، حرر بتاريخ الجمعة 28 ديسمبر 2012 من طرف ميدل ايست أونلاين، موقع المراكشيّة بوّابة العالم على مرّاكش، http://www.almarrakchia.net

إرادة الحياة لأبي القاسم الشّابّي بمداده الحيّ وخطّ يده: مصادرها الشعريّة والفلسفيّة(*)

منصف الوهايبي / جامعي، تونس

نهوضًا نهوضًا بني جلدتـــي ... إلامَ ونحن بطيّ الخـــبـــرْ

إلامَ وفي الأسر أرواحـــنــا ... ونحيا هوانًا حياة البـــقـــرْ

أنمسي ونصبح في حســـرة ... وننسب ذاك الشقا للـــقـــدر

أنمسي ونصبح في ذلّـــة ... ونلزمُ خوفا سكون الحـجـرْ

على الذلّ نصبــر حتى الفنــا ... وفــي سبُـل العــزّ لا نصطبرْ

أراكـــمْ من الجهـل في غفلـة ... تظنّون نيل المنى بالحـــذرْ

أراكـــمْ تُســـرّون بالتافهات ... وشعبكمُ في مهاوي الحُـفرْ...

أذكر أنّي ما قرأت هذه الأبيات، وأخرى غيرها، على طلبتي ـ وأنا أدرّسهم ملامح التجربة الرومنطيقيّة في الشعر العربي الحديث ـ وسألت لمن هي؛ إلاّ بادر أكثرهم دون أيّ تردّد، بإجابة متعجّلة «هي للشابي طبعا». ولم أكن أستغرب ذلك منهم، فالنبرة نبرة الشابي، والمعجم معجمه، والصور تكاد تكون صوره. ومع ذلك فهذه الأبيات هي من قصيدة موسومة بـ «نغمة الشباب» لشاعر جزائريّ اسمه رمضان حمّود (1906-1929) لا أظنّه أُشتُهر شهرة الشابي أو ظفر من عناية الدّارسين، بما ظفر به شاعرنا؛ وهو الذي لم ينقطع ذكره ولا شرد من ذاكرة الناس. بل إنّ بعضه مثل «إذا الشعب يوما أراد الحياة» استتبّ مستودعا من مستودعات الحكمة الشعبيّة.

الحقّ أنا لم أسمع برمضان حمّود إلاّ عام 1995 خلال لقاء علميّ بمدينة طنجة المغربيّة، نظّمته مؤسّسة «بروتا» الأمريكيّة التي تديرها الشاعرة والباحثة الفلسطينيّة المرموقة سلمى الخضراء الجيوسي. ثمّ حصلت على كتابه الشعري «بذور الحياة»، ودارسة الجزائري محمّد ناصر «رمضان حمّود الشاعر الثائر»؛ وكتبت عنه في نفس العام مقالا في الصحافة التونسيّة، كان له بعض صدى عند بعض الجامعيّين من الشعراء

خاصّة، أذكر منهم صديقنا الراحل الطاهر الهمّامي الذي قال إنّه يسمع بهذا الشاعر لأوّل مرّة.

كان الشّابي «منفردا بين معاصريه من الشّعراء التّونسيين» بعبارة المصري عزالدين اسماعيل، وبين مجايليه مثل مصطفى خريّف. ولكنّه لم يكن كذلك مقارنة بآخرين معاصرين له في البلاد العربيّة مثل الهمشري والتيجاني يوسف بشير ممّن تلقّفهم الموت ولمّا يمتّعوا بشبابهم. وأظنّ أنّ أقربهم رؤية، إليه، الشّاعر الجزائري رمضان حمّود؛ حتّى في العنوان الذي تخيّره كلّ منهما لديوانه «أغاني الحياة» للشابي، و«بذور الحياة» لحمّود. وللحركة الثّقافيّة التّونسيّة في العشرينات، أثر كبير في تكوين حمّود وهو الذي استكمل تعلّمه بجامع الزيتونة بتونس؛ إلاّ أنّه في شعره ـ وأنا أقطع بهذا عن دراية به وبشعر قرينه ـ لم يكن ليشب وثبات الشّابي في «إرادة الحياة» أو يتدفّق تدفّقه في «النبيّ المجهول» أو «صلوات في هيكل الحبّ» أو «الصباح الجديد» أو «إرادة الحياة»، على إقراري بأنّ قراءة شعر الشابي قراءة رصينة، تتجرّد من الأهواء العارضة والسّمعيّات المقرّرة، تبيّن أنّه يتفاوت قوّة وضعفا؛ وأنّ مؤثّرات الآخرين فيه(شعراء المهجر الأمريكي خاصّة) تختلف وضوحا وخفاء. وإنّما تضافرت في هذه الشّهرة أسباب وملابسات معقّدة، ليس هنا مجال الخوض فيها، ونجملها في غياب «السّلطة الشّعريّة» في نظامنا الثّقافي الرّمزي. وهي الفجوة التي استطاع الشابي أن يسدّها إلى حدّ كبير، وهو ما لم يقدر عليه حمّود، برغم أنّه كان من ذوي اللسانين: العربي والفرنسي؛ فيما كان الشابي يطير أو يحلّق «بجناح واحد» كما يقول عن نفسه.

وُلد رمضان حمّود بمدينة غرداية الجزائريّة (جنوب الجزائر) عام 1906، والتحق وهو في السادسة من عمره بإحدى المدارس الفرنسيّة في مدينة غليزان حيث كانت تجارة والده؛ ثمّ بجامع الزيتونة في تونس وكان قبلة الجزائريّين في النصف الأوّل من القرن الماضي. وفي تونس كوّن مع بعض أصدقائه الجزائريّين جمعيّة وطنيّة أدبيّة كانت لها جريدة حائطيّة. ولكنّ مرض السلّ الذي أصابه وهو في ريعان شبابه، جعله ينقطع عن الدراسة، ويعود إلى غرداية، دون أن يفتر حماسه. فقد ألّف خلال هذه الفترة القصيرة كتابيه: «بذور الحياة» و«كتاب الفتى» ونشر بعض كتاباته بجريدة الشيخ ابن باديس «الشهاب» و«وادي ميزاب» للشيخ أبي اليقظان.

كتب الشابي قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة» في 16 سبتمبر 1933، ونشر حمّود قصيدته «نغمة الشباب» التي افتتحت بها هذا المقال بجريدة «وادي ميزاب» في 18 ماي 1928 أي قبل الشابي بأكثر من خمس سنوات. وهذا لا يسوق ضرورة إلى استنتاج متعجّل كأنّ نقطع بأنّ الشابي اطّلع على قصيدة حمّود أو هو تأثّرها وتأثّر به، بالرغم من أنّ هذا الاستنتاج ليس بالمستبعد. ومع ذلك تظلّ قصيدة الشابي أغنى معجما وتصويرا وأشدّ وقعا.

مصدر فلسفي:

يفتح الشابي قصيدته لنوع من الغنائيّة الفرديّة والحفاوة بـ«أنا الشّاعر» والتّواصل مع الطّبيعة «لأنّ الفنّ في صميمه إنّما هو صورة من تلك الحياة التي يحيا بها الفنّان في هذا الكون الزّاخر الرّحيب أو في دنيا خياله وأحلامه كيفما كانت تلك الصّورة في اللّون والشّكل والعرض...» كما جاء في تقديمه لديوان المصري أحمد زكي أبي شادي «الينبوع»؛ فبين الحياة والفنّ شوابك قرابة، وفي كليهما ضرب من الوحدة وإن تعدّدت المظاهر وتنوّعت أدوات التّعبير. وهي الجذوة التي يسمّيها نيتشه «إرادة القوّة» ويسمّيها شوبنهاور «إرادة الحياة».

Die wille zur leben – Die wille zur macht

ومن اللاّفت أنّها نفس التّسمية التي يسم بها الشّابي هذه القصيدة التي هي أشهر قصائده. ولعلّها حجر الزاوية في رؤيته الشعريّة. وهو ما يحمد لأبي القاسم فهو ـ لا شكّ ـ صاحب مشروع شعري قد ينمّ عليه

نثره أكثر من شعره. ولكنّ الموت «مفسد الحياة» بعبارة أسلافنا، لم يمهله، ليستكمله، فاختطفه، وهو لم يمتّع بشبابه وحياته.

لكن أليس من قبيل التمحّل على القصيدة أن نتأوّل «إرادة الحياة» فلسفيّا؛ فنحن نرجّح -حتّى لا نقول نقطع- أنّ الشّابي لم يقرأ فلاسفة الارادة من كانط إلى شوبنهاور إلى نيتشه.. وربّما ألمّ ببعض أفكارهم بواسطة الترجمة. ولكنّنا نعتقد أنّ روح المفهوم الفلسفيّ لمفردة الارادة تسكن نصّه. فليس من قبيل الإسقاط إذن أن ننظر في «إرادة الحياة» من زاوية التّأويل الفلسفيّ حتّى وإن سلّمنا بأنّ أباالقاسم لم يقرأ فلاسفة الارادة. والمسوّغ لذلك أنّ الشابي وهو ينهل من العربيّة فقط (وهي اللغة الوحيدة التي كان يتقنها، علما أنّه لم يتعلّم الفرنسيّة وكان يتحسّر بسبب ذلك ويقول إنّه يطير بجناح واحد منتوف الريش، كما ذكرت سلفا) إنّما كان ينهل من لغة كانت قد بدأت بعد في التّفاعل مع اللّغات الأوروبيّة. تلك اللّغات التي نتصت إلى أجراس المفهوم الفلسفيّ تُقرع في جنباتها وتتصادى في ثنايا اللّغات الأخرى التي تتفاعل معها سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق أسلوب أولائك الرّواد الذين برعوا في الكتابة بواحدة من اللّغات الأوروبيّة (خاصّة الأنجليزيّة والفرنسيّة) وبلغتهم الأمّ، بما في ذلك رواد عرب.

لقد دشّنت الفلسفة فعل تحويل الحياة إلى موضوع للإرادة بعدما كان يعتقد أنّ الحياة بداهة لا تحتاج إلى تعليل فيها، ولا تحتاج إلى أن تكون موضوع قصد؛ وإنّما هي فقط مجال تُلتَقط منه الحكمة. دشّنت الفلسفة هذا الاتّجاه سواء تلقّفنا «الارادة» من التّأسيس الكانطي للأخلاق وهو يردّها إلى العقل، فإذا هي تعبير عن جوهر إنسانيّ كامن لا يمكن تفعيله إلاّ إذا فهمنا الإرادة من حيث هي قوّة للعقل. هذا العقل كلّي أو كونيّ universel لدى كانط، ولكنّه كم يكون قريبا من «إذا الشّعب يوما أراد الحياة» إذا ما دفعنا التّحديد الهيغلي لمفهوم «الشّعب» إلى استضافتنا. فهذا المفهوم يفيد، في ما يفيد، معنى «روح الجماعة» وليس للفرد من إمكان أن يكون حرّا إلاّ بقدر ما يكون فردا في الجماعة، أي مواطنا. ومن ثمّة فإنّ إرادته نابعة من إرادة الجماعة أو الشّعب.

إلاّ أنّ مفهوم الارادة لا ينعقد فقط على حدّ ميتافيزيقيّ أو نظري، وحتّى شوبنهاور وهو يصل الارادة بالحياة، إنّما هو يصلهما ضمن هَمّ ميتافيزيقيّ يتقصّى عن نظام الطّبيعة. بل هو إلى ذلك، معقود في جينيالوجيا نيتشه على قوّة الحياة بما هي اندفاع حيويّ، جسديّ، غريزيّ إلى الوجود. وعندئذ لا حاجز، ولا مانع، ولا معيق، ولا سدّ، وإنّما طوفان وجوديّ يأخذ القدر في مجراه..

تُرى هل كانت اللّغة العربيّة في قصيدة الشّابي تسترق السّمع «من خلال» ما قرأه من ترجمات أدبيّة وفكريّة، إلى «إرادة الحياة» تضطرب في أحشاء تلك اللّغات الأخرى في فورة حداثتها؟سؤال نتركه معلّقا، ولا نحبّ أن نتعجّل الإجابة عنه. بل نؤثر أن نباشر القصيدة من مداخل الشعر ومكوّناته الأساسيّة، وهل هي سوى الايقاع والصورة وما يتعلّق بهما من نظام النحو والمعجم والتركيب؛ حتى لا يطوّح بنا التأويل بعيدا فنملي على «إرادة الحياة» ما ليس منها أو ما يجافي خاصّتها الشعريّة.

وإنّي لأشدّد على عبارة "من خلال" وما يبطنه أصلها الاشتقاقي في لسان العرب؛ من معاني الوهن والضعف والفساد والتفرّق في الرأي... فقد يتأتّى مفهوم الارادة عند أبي القاسم عبر الفجوات التي لم تسدّها العقلانيّة، أعني فجوات اللامعقول وثغرات الحلم وانسيابات الوهم وتجنيحات الخيال. وهي ما هي في قصيدته. ولسنا نزعم بهذا الاستعانة عن تأسيس معقول بتأسيس لامعقول، فالعلاقة بينهما تجري مجرى التضمّن والادغام، على نحو ما تجري مختلف مفارقات الوجود البشري. فهلاّ أمكن لنا عندئذ أن نختبر مفهوم الارادة إنشائيّا، مادام أهل الأنساق الفكريّة قد جرّوا هذا

المفهوم إلى دائرة الإيديولوجيا العقيم، وبخسوه، في أحيان كثيرة، قيمته المعرفيّة؟

1ـ1:مدخل إيقاعيّ : من إيقاع الوزن إلى إيقاع الخطاب

تقع هذه القصيدة ـ وقد اعتمدنا النسخة التي كتبها أبوالقاسم بخطّ يده ـ في اثنين وستّين بيتا. ووقفنا فيها على تغييرات طفيفة أجراها الشاعر وهو يخطّ قصيدته. فقد شطب لفظة «الجبال» واستبدل لفظة «الشعاب» بها (البيت الثامن). وجاء صدر البيت التاسع مختلفا عمّا هو منشور، فالأصل هو «ومن لا يُحبّ صعود الجبال» وليس «ومن يتهيّبْ صعود الجبال» برغم أنّ هذا التصويب ـ ولا ندري من قام به إلاّ أن يكون شقيقه الأمين الشابي ـ أبلغ من الأصل. وشطب النعت «جميل» (البيت السادس والعشرون) واستبدل النعت «حبيب» به، وشطب «بين المروج» (البيت الثالث والخمسون) واستبدل «فوق الحقول» به، وشطب النعت «عجيب» (البيت التاسع والخمسون) واستبدل «غريب» به. ومع ذلك فإنّ القصيدة لم تخلُ من بعض الهَنَات أو الأخطاء في التركيب أو في بناء الصورة، لم يتعهّدها أبوالقاسم أو ربّما هي كانت سهوا منه مثل:

وقبّلهـا قبـــلا في الشفـــاه

تعيد الشباب إذا ما غبرْ(البيت47)

فالأبلغ: تعيد الشباب الذي قد غبرْ

ومثل:

ومـن تعبـدِ النـورَ أحلامهُ

يبـــاركُـهُ النـــورُ أنّى ظهــرْ

فضمّ الكاف في «يباركُهُ» خطأ نحويّ، وليس جوازا شعريًا؛ والصواب هو تسكين الكاف(جواب الشرط). ولكنّ الوزن يختلّ في هذه الحال.

وأدار قصيدته على البحر المتقارب (فعولن) وهو كثير الدوران في ديوانه «أغاني الحياة». ودون خوض في أسباب حفاوة الشاعر به، نشير إلى أنّ هذا البحر الذي جعله الخليل في دائرة «المتفق» يتكوّن من عشرين صوتا ساكنا في كلّ شطر من شطريه، وتثبت إحصاءات المستشرقين أنّه قليل الدوران في شعر ما قبل الإسلام، مقارنة بالأوزان المكوّنة من تفعيلتين؛ إذ لم ينظم عليه سوى 6 بالمائة من القصائد. فلعلّ مردّ حفاوة أبي القاسم به، ترجع استئناسا بهذه القصيدة «إرادة الحياة» إلى ما يسمّيه المستشرق فايل «جوهر الايقاع» (الوتد المجموع) وهو إيقاع صاعد بدءا من الاستهلال:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فــلا بدّ أن يستجيب القـــدرُ

إلى القفلة حيث تُغلق القصيدة بمثل ما افتتحت به:

إذا طمحت للحياة النفوس

فــلا بدّ أن يستجيب القـدرُ

ولا يخفى أنّ هذا الايقاع يقع في موضع القافية، إذ لا تأتي التفعيلة كاملة (فعلْ) وإنّما أسماء في الأعمّ الأغلب من أبيات هذه القصيدة (49 اسما مقابل 13 فعلا). وللقافية إيقاع خاصّ بها يختلف عادة عن نظام جوهر الإيقاع داخل الشعر؛ ولكنّه في القصيدة التي نحن بها يعزّز هذا الإيقاع الصاعد، ويعلو بالنغم من أوّل البيت، ويضفي على القصيدة قوّة نغميّة سريعة متساوقة. و«فعولن» هي مثل «مفاعيلن» و«مفاعلتن»، من التفعيلات ذات الايقاع الأصيل، بعبارة فايل أي تلك التي تثبّت النغم الصاعد، وتجعل وقع الشعر ممّا تستلذه الأذن وتستسيغه. ولعلّ الإحالة باسم الجنس والاسم المضمر المستخلصين من عناصر الطبيعة والمشيرات وما تنهض به التسمية من وظائف ودلالات، ممّا يجعل هذا الايقاع صاعدا غير هابط وقائما على التقابل حينا والتوازي حينا. ونقصد الايقاع من حيث هو الحضور نفسه حيث

المدلول ينهل من دالّ لا ينضب، وتحديدا إيقاع الصورة من حيث هو حادث يقع في الأثر وبه، وليس وزنا منتظما ولا هو زمن مجسّد «موضّع» Objectivé أو «متحيّز» Spatialisé منحصر في موضع من القصيدة دون آخر، حتّى يمكن القول إنّه يتكرّر أو يتعاود؛ ومن ثمّ يتسنّى لنا إدراكه. بل لعلّ الأصوب أن نقول إنّه ينضوي إلى إحساس يسبق فعل الإدراك. ومن هذا المأتى ذهب بعض المعاصرين إلى أنّ «الفنّ هو حقيقة المحسوس، لأنّ الايقاع هو حقيقة الإحساس». وإذا كان ذلك كذلك فإنّ الإيقاع يثبت لأيّ نوع من الإدراك الصّوريّ، ولا يمكن بأيّ حال أن نحوزه فضلا عن أن نقيسه. فهو يتّصل بكلّ عنصر من عناصر الجملة ويلابسه ملابسة، فهو جرسه الصّائت ومعناه المجرّد في آن: يحلّ حيث تحلّ اللّفظة، ويجري حيث تجري الجملة، ويتوقّف حيث تتوقّف الفاصلة، أي هذه الحروف المتشاكلة في المقاطع التي «لا تخضع للضّرورة»، بخلاف القافية. ومن هذا الجانب فإنّ الايقاع قائم في تآلف الحروف في النّغم وفي انتظام الجمل، مثلما هو قائم في الفواصل واطّرادها وتغيّرها من نسق إلى آخر. وهو، بعبارة مجازيّة، في دوّمات الماء وليس في جريان النّهر». ولذلك يظلّ عصيّا على الحدّ، فقد نلمّ بشروطه الفيزيولوجيّة والفيزيقيّة والنّفسيّة الملازمة لظهوره وتحوّلاته وزواله، ولكنّ هذا كلّه لا يحدّ الايقاع في ذاته. والذين يزعمون إمكان حدّه إنّما يخلطون بينه وبين الوزن.

أمّا إذا ميّزنا الايقاع في هذه القصيدة، من الوزن وحرّرناه- وليس لنا إلاّ أن ننحو به هذا المنحى- فقد لا نجد له في العربيّة أفضل من مصطلح «النّظم» بالمعنى الذي استتبّ له في مباحث الإعجاز، وبخاصّة عند عبد القاهر الجرجاني.

والنّظم إنّما هو صورة اللّغة وهي تتأدّى بطريقة فنيّة مخصوصة، وتحمل في فعل نشوئها حيث تتجلّى، لحظة بداءتها. وهذه اللّحظة لا تتعلّق بالكلام وإنّما بالكلم أو بـ «الخطاب» إذا أردنا، وهو يصنع جزءا جزءا بنى الأثر وهي تتكون. والقاعدة هنا واضحة جليّة - على نحو ما بيّن عبد القاهر- ففي هذا الشّعر الذي نحن به، ليس ثمّة من عنصر حرفا كان أو صوتا أو جرسا أو كلمة، لا ينضوي إلى فضاء النّظم الكلّي. والنّظم- بهذا المعنى- هو فعل الشّكل بعينه أي الفعل الذي يتشكّل به وفيه شكل ما. ولذلك يمكن أن نعدّه الايقاع نفسه، لأنّ الايقاع ليس قاعدة خارجيّة يخضع لها الشّكل الشّعريّ، أو يمكن استنباطها من هذا الشّكل، وإنّما هو تكوّنه أو تولّده الذّاتي Autogenèse.

الايقاع في النّظم، والنّظم في الايقاع. وهو أبعد من أن يكون خطّا مستقيما يحدّد وجهة اتّجاهه ومقدوره، إذ لا يكون إلاّ وهو يفتتح سبيله إلى تكوّنه الخاصّ، بحيث لا يمكن تعيينه أو إحصاؤه، مادام يبتدع نظامه في كلّ لحظة من تكوّنه. وهذا ما يجعله يستعصي على أيّ نوع من الإدراك الصّوري، إذ تتضافر فيه الكتابة والتّعليق، تعليق الكلم وهو يتحرّك في خطّه الخاصّ ويتشكّل ويعلق بعضه ببعض، في تحوّل دائم. فالأبيات الأربعة الأولى، هي في الظاهر مقدّمة القصيدة، ولكنّها من حيث الايقاع بمعنى «الخطاب» أو نظام اللغة، تابعة للبيت الخامس:

كذلك قالت ليَ الكائنات

وحدّثني روحها المستتر

وكذلك الأمر في المقاطع اللاحقة، فمن حديث الريح، بدءا من البيت السادس إلى البيت الحادي عشر:

ودمدمت الريح بين الفجاج

وفوق الجبال وتحت الشجرْ

إلى حديث الأرض، بدءا من البيت الثاني عشر إلى البيت السابع عشر:

وقالت ليَ الأرض لمّا سألت

«أيا أمّ هل تكرهين البشرْ»

إلى حديث الغاب، بدءا من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثالث والأربعين:

وقال ليَ الغاب في رقّة

محبّبـة مثل خفـق الوتـرْ

وصولا إلى حديث الربيع، بدءا من البيت السادس والأربعين إلى البيت الخامس والخمسين:

وجـاء الربيـع بأنغـامه

وأحـلامه وصباه العطـرْ

وقبّلـها قبـلا في الشفـاه

تعيـد الشبـاب إذا مـا غبـرْ

وقال لها: قد مُنحتِ الحياة

وخُلّدت في نسلك المدّخَرْ. . .

نقف على بنية إيقاعيّة متحوّلة تقع في «زواج الزّمن» أو الفصول الأربعة وقد أعاد الشاعر توزيعها، وحركة الكلّ في الكلّ التي لا يقرّ لها قرار في ما يشبه عودا على بدء، في حركة دائريّة تصل الفاتحة بالخاتمة. وكأنّ قدر الإيقاع ـ النّظم أن يترجّح بين حدّين أو طرفين: فلا هو يسكن أو يهمد ولا هو يتبدّد أو يتشتّت. بل هو لا يمكن إلاّ أن يقع في ما وراء الظّواهرالفيزيقيّة وعناصرها المؤسّسة.

ولعلّ هذا ما كان الشاعر يروم اكتناهه وهو يقابل بين الحياة «إرادة الشعب» والموت «إرادة القدر»، ويجعل الأولى مرادفا لـ «إرادة الحياة». وكأنّه يشير بهذا الاستهلال الحكمي الذي يتفرّع إلى البيتين الثاني والثالث، إلى أنّ المعرفة في لحظة أساسيّة من لحظاتها أو فيها كلّها، موقف مندهش حيال العالم يروم أن يستكشفه على أنحاء مختلفة وبطرائق متغايرة هي أجناس المعرفة ومناهجها حيث الخطاب في هذه الفاتحة معقود على المفهوم وليس على الإدراك أو الانفعال الوجداني. وهو ما نعود إليه في ما يأتي من قراءتنا. وما ذلك إلاّ لأنّ العالم التبس وأشكل على صاحب المعرفة المنظّمة بفعل احتجابه ضمن الاستعارة والمجاز وشتّى ضروب البيان. وهي المجاري التي تحفرها هذه القصيدة ـ شأنها شأن النصوص الشعريّة المأثورة ـ في الأسطورة والدين وفي ضروب غيرهما من رؤى الانسان للعالم. ومهما يكن فليس ثمّة خطاب بما في ذلك الخطاب العلمي الدقيق، لا يناط بعهدته تخييل فكرة أو صورة، أو لا يستأثر به توضيب استعارة أو مجاز، أو لا يستهويه التقاط كناية أو تشبيه، إلى الحدّ الذي يتعطّل فيه استجلاء «الحقيقة» أو «الهويّة» في «صفائها» أو «نقائها» المفترضين، لأنّ «الحقيقة» نشأت بطبيعتها على أنّها «حشد من الاستعارات والكنايات وضروب تشبيه الأشياء بالإنسان» كما يقول نيتشه.

فلعلّ هذا الايقاع الصاعد بكلّ ما يداخله من عناصر وأمشاج ممّا بسط للشاعر أمدا فسيحا في إدارة قصيدته على الكونيّ وليس على المحلّي (التونسي). فهو منذ الاستهلال لا يتردّد في إزاحة القيم التّقليديّة المطلقة (سلطة الدّين «القدر» وسلطة الأعراف الاجتماعيّة التي تنفي الحرية والاختيار..) وهي القيم التي سعت الرّومنطيقيّة الأوروبيّة إلى تقويضها وبناء مطلق الفرد على أنقاضها. ولعلّ هذا ممّا جعل الشّابي يجاذب جبران في هذه القصيدة مكانته أو يدانيه في جرأته وفي نزوعه إلى الكلّي ووحدة الوجود أو في «تفلسفه بالمطرقة» أو في نزعته التّبشيريّة. وهي ليست دينيّة بالمعنى الحصري للكلمة وإن استضاءت عند جبران بلمع من تعاليم المسيح ومن فكرة الخلاص أو من فكرة التّقمّص، وعند الشابي بفكرة الحلول أو ما يشبهها.

2ـ 1ـ 1: الصورة سيرورة وصيرورة

كثيرا ما يبدأ المشكل في قراءة الشعر، وبخاصّة الحديث منه، عندما يرجع القارئ من موقع الاسم

إلى الشّيء أدراج المعنى، فيبرح النصّ إلى خارج لغويّ يفسّر به الصّورة ويقدّرها ويتأوّلها، ويتعامل مع المعنى على أنّه مناوبة بين الاسم والشّيء. وقد يغفل عن أنّه إذا كان ثمّة رابط مباشر بين الاسم والمعنى ما دام الواحد منهما يستدعي الآخر، على نحو ما تقوم العلاقة بين المعنى والشّيء، فليس ثمّة من رابط بين الاسم والشّيء، فالاسم إنّما يستدعي صورة الشّيء أو فكرته أو الاثنين معا وليس الشّيء في ذاته. ويبدو في كثير من قراءات القدماء والمعاصرين أنّ المعنى يلتبس لديهم بالصّورة التي يتصوّرونها عن الشّيء. وهي ليست في الحقيقة سوى رسم مشتقّ من تجارب القارئ الماضية حيث أمكن له أن يرى هذا الشّيء. والمعنى في هذا المستوى، إنّما هو تسمية أخرى للمدلول. ويمكن أن يعرّف على أنّه الصّورة أو الفكرة التي يقدحها الدّال. والحقّ أنّ هذا التّعريف يعتوره النّقص، إذ هو يخصّ معنى الإشارة التي نجدها في المعجم، ولا يمكن إلاّ أن نجدها فيه. ومزيّته لا تعدو مزيّة المدلول، بل هو المدلول عينه، فهو يساعد على الفهم، ويخبر. والمعنى هو إذن ما يفسّر ويشير إلى شيء ما ويقوله. وشتّان بين هذا المعنى والمعنى الغامض الذي يندّ عن الفهم كلّما سلك به الشّاعر سبيلا خطأً أو غير مألوف، ولم يمتثل للمأثور من قواعد الوصف بـ 'الشّيء' نفسه. قد لا يعدو الأمر في الصّورة أكثر من خلق واقع لغويّ خالص تؤدّيه الكتابة. وهذا من شأنه أن يجعلنا نتريّث في وصف بعض المقولات بالاستعاريّة أو المجازيّة. وهل من الضّروريّ أن نتمحّل لكلّ صورة من هذه الصّور «الاستعاريّة» ونحتال في طلب معناها بأيّ ثمن؟ أليس هذا التمحّل سوى إغراء من إغراءات النّقد الأقوى؟ وهو سبيل سالك في القراءة إذ يكفي أن يسلّم القارئ بقيمة الصّورة حتّى يجد دليلا لقوله أو تأويله. والأمر لا يحتاج منه إلاّ إلى قليل من التّفسير والبلاغة لاكتناه صورة قد تصدّ قارئها ولا تفصح عن مكنونها.

فقد لا نغالي إذا خلصنا إلى أنّ الشّعر بعامّة حتّى في أشدّ أشكاله غرابة، يمتثل لقانون الواقعيّة الذي يشرف باللّغة على الأشياء لا ليراها؛ وإنّما ليرى ما بينها من علائق. فإن عزّت، قوي عليها وابتدعها ابتداعا.

ونخال أنّ هذا ما يفعله أبوالقاسم في قصيدته وهو يتنقّل بها من لغة هي أقرب ما تكون إلى اللغة «المفهوميّة» في الأبيات الأولى ثمّ في أبيات أخرى مثل:

إذا ما طمحت إلى غايـــة

ركبت المنى ونسيت الحذرْ (البيت 7)

و: ومن لا يحبّ صعود الجبال

يعشْ أبـد الدهر بين الحفرْ (البيت 8)

و: ومن تعبدِ الـنورَ أحلامـــه

يباركُـهُ النور أنّـى ظهــرْ (البيت 50)

إلى لغة رمزيّة أكثر منها مجازيّة.

وهو إنّما يفعل باللّغة ما هو منظور من الشّعر فعله: أن يخطّ فيها ضربا من لغة غريبة، هي ليست لغة أخرى ولا هي لغة قديمة مستعادة، بل صيرورة أخرى للّغة تكاد تنفي ذاتها في فعل خلقها. والقصيدة إنّما تكرّس، بهذا الصّنيع ثلاثة مظاهر: أوّلها توسّع في اللّغة- الأمّ، أو بعبارة أدقّ اللّغة- الشّعر- الأمّ، بما يجعلها تتداعى. وقد يبلغ الأمر حدّ تفكيكها وتقويضها. وثانيها ابتداع لغة «جديدة» في اللّغة أو اختراعها أو توليدها بواسطة النّظم(الايقاع) أو الابتكار النّحويّ. لكن لا يذهبنّ في الظّنّ أنّ الشعر يتحرّر بهذه اللّغة «الجديدة» من اللّغة- الشّعر- الأمّ أو هو في فسحة تامّة منها. فالشّعر لا يفكّ من حبالة اللّغة إلاّ إذا وقع فيها، أو هو يجري أبدا في قيد من اللّغة ينازعه ويجاذبه. وثالثها موصول بالقراءة، إذ ينجم عن المظهرين السّالفين اضطراب في القراءة لا فكاك منه. ذلك أنّه ليس بميسور هذه اللّغة «الجديدة» أو

الغريبة أن تغترز في اللّغة دون أن تضطرب اللّغة نفسها؛ وباضطرابها تضطرب القراءة وتتنوّع وتختلف من قارئ إلى آخر. فلعلّ هذه المظاهر، ما أخذناها بالحسبان، أن تتنكّب بنا سبيلا غير الذي سارت فيه الدّراسات البلاغيّة، وتعزّز رأينا في أنّ الاستعارات في «إرادة الحياة» وقائع لغويّة خالصة أو «حقائق» يراها الشّاعر في فجوات اللّغة، ويسمعها في انزياحاتها.

إنّ إقحام مفهوم الاستعارة في كلّ صورة بحثا عن معنى مختف، محفوف بمحاذير شتّى، وهو لا يرجعنا إلى الدّرس البلاغيّ القديم القائم على المقايسة واكتناه العلائق المنطقيّة أي علائق المدلولات المعجميّة بين الكلمات فحسب، وإنّما يشرع باب التّأويل الذّاتيّ على طريق تبعدنا عن النصّ أكثر ممّا تقرّبنا منه وتقرّبه منّا. من ذلك أنّ إنتاج أثر شعريّ في كثير من هذه المقتربات التي يتعذّر عليها تصوّر وصف دلاليّ للصّورة دونما استئناس بمفهوم المجاز أو الاستعارة، لا يعدو إنتاج صورة تضاف إلى «رسالة رئيسة» خفيّة أو استعمال كلمة (أ) نخضعها لتحويل دلاليّ. لكن هل تكمن خاصّة الاستعارة في تحويل المعنى أو في تغيير الدّلالة؟

إنّ مثل هذا الوصف يحصر الأثر أو المفعول الشّعريّ في وظيفة بعينها هي زخرفة واقع «خياليّ» أو «متخيّل» معطى وتزيينه.

وسواء كان ذلك بالمامة خاطفة وبراعة بهلوان، أو بقوّة واختلاق وتكلّف، فإنّ الصّورة كلام يلوي بكلام، ويخالف به عن جهته ومألوف استعماله. ونقدّر أنّها في «إرادة الحياة» صيرورة وسيرورة.

أمّا القول إنّها صيرورة فليس المقصود منه أن يبلغ الشّاعر بالصّورة شكلا من التّماثل أو المحاكاة وإنّما العثور على منطقة تتجاور فيها الأشياء أو يتلبّس بعضها ببعض.

وهي عناصر من طبيعة أرضيّة وسماوية (الرعد، المطر، الأرض، الطير، الزهر، الغاب، الضباب، الثلج، الثمر، الضوء، النور...) يتولّد كلّ منها في القصيدة في تأصّل وتفرّع. وأمّا القول إنّ الصّورة سيرورة، فالمقصود أنّها محطّ في محاطّ الشّعر، وليست انقطاعا في سيرورته. فمثلما لا تتجلّى الأبديّة إلاّ ضمن الصّيرورة- بعبارة أهل الفلسفة- ولا يتبدّى مشهد طبيعيّ، إلاّ ضمن الحركة، فإنّ المحدث الرومنطيقي عند أبي القاسم،لا يتجلّى إلاّ في علاقة بالشّعر الأقدم منه من جهة(الاستهلال الحكمي المتفرّع في القصيدة) والمعاصر له (النص الرومنطيقي العربي والمترجم)، حتّى أنّنا نكاد نفتقد المحدث إذا افتقدنا القديم. فهو أشبه ما يكون بـ «النّبتة في البذرة». ولنلاحظ جيّدا كيف أنّ غير المألوف في القديم يغدو مألوفا في المحدث، وكيف أنّ المألوف في الأوّل يغدو غير مألوف في الثّاني.

إنّ المقصود بسيرورة الصّورة أنّها لا تملي على المادّة المعيش شكلا بعينه يتكرّر في كلّ صورة، بل هي تنطوي على تركيبة انفلات تجعلها تتوارى حتّى على تشكّلها الخاصّ. وليس لنا من تفسير لهذه السّيرورة- الصّيرورة، سوى الايقاع، وتحديدا إيقاع الصّورة على النحو الذي بسطناه وإنّ في اختزال قد يكون مخلاّ بحكم الحجم الذي حدّدناه لهذه القراءة.

2 ـ 1 ـ 2: قصيدة مقاومة أم قصيدة رومنطيقيّة : الذات بين الإدراك والانفعال

كثيرا ما يقال إنّ الشعر فعل لغويّ، أي هو فعل باللغة في اللغة. وهذا التعريف ـ ولئن عدّ تعريفا حداثيّا ـ يحتاج إلى الاختبار: فاللغة ليست في حدّ ذاتها شعرا؛ ويترتّب عن ذلك أنّه لا اللغة التي يفعل بها الشاعر هي الشعر، ولا اللغة التي يفعل فيها هي الشعر أيضا. إنّما الشعر هو فعل الأولى في الثانية، أي هو الأولى فاعلة والثانية مفعولة معا، أو من حيث اللغة تكون في ذات

الآن فاعلة مفعولة. لكن يضاف إليها ها هنا مصدر الفعل أي الشاعر.

إذا صحّ هذا الافتراض، كان لا بدّ عندئذ من استدعاء الذات باعتبارها صاحبة الفعل. لكن على أيّ نحو يتمّ استدعاء مقولة الذات في هذا الشعر الذي نحن بصدده؟ لعلّ ما يسوّغ سؤالا كهذا أو طرحا كهذا، هو كون الذات تَمثُلُ على أنحاء عدّة: تَمثُلُ حدّا معرفيّا لعلاقة الشاعر بالعالم وبالآخر، وتَمثل كيانا بسيكولوجيّا يميّز فردا أو جماعة، وتَمثُلُ هويّة (توظيف التراث).

وقد لا نماري في أنّه على رأس هذه الأنحاء يبرز الحدّ المعرفي الذي يخصّ الذات بقدرة على الوعي تخصيصا، بما يعدّ من أظهر الأمارات الدالّة على تدشين الشاعر أفق حداثته، وعلاقة الذات بمنجزها اللغوي ضمن دائرة الشعر، عند شاعر يعي جيّدا مشروعه الشعري (انظر مثلا ظاهرة الشعر على الشعر عنده أو ما نسمّيه الخطاب الواصف وانظر مسامرته الشهيرة: الخيال الشعري عند العرب)، رغم أنّ هذه العلاقة ليست منوطة فقط بما تنطوي عليه الذات من قدرة على الوعي، فذاك شأن المنجز اللغوي المفهومي في الفلسفة مثلا، أو حتّى في كثير من فروع العلوم الإنسانية بما فيها النقد الفنّي أو النقد الأدبي. إنّما هي علاقة منوطة عند الشابي، بذات محمولة على حدّ الوعي، وبتعبير أدقّ على حدّ الإدراك. وعلى كلّ فليس من مشاغلنا في هذه المقاربة، الذاتُ التي تنهض بتأسيس المفاهيم(مفهوم الشعر عنده كما نستشفّه من شعره أو نثره أو مقدّمته لديوان أحمد زكي أبي شادي: الينبوع)، وإنّما الذات التي تتولّى فعل الإدراك.

ولا بدّ من الإشارة ها هنا إلى أنّنا نصدر عن التمييز بين ثلاثة أنماط من الخطاب، حيث الخطاب الفلسفي معقود على التوسّل بالمفهوم وقد تمثّلنا لذلك بالأبيات الحكميّة في القصيدة، فيما الخطاب الفنّي أو الشعري معقود على التوسّل بفعل الإدراك، والخطاب الديني معقود على الانفعال أو الوجدان.

إذن على ضوء هذا التحسّس الأوّلي لمدلول الذات، نحاول أن نتأوّل هذا البعد الرومنطيقي المقاوم؛ ضمن سياق تداخله مع المعرفي باعتباره سياقا يفضي بها أو هو يمكن أن يفضي إلى أفق من آفاق الكونيّة. وقد أشرنا سلفا إلى غياب العنصر المحلّي في القصيدة (التونسي).

وربما وجب أن نشير - لاجتناب أيّ لبس - إلى أنّنا ندرج هذا التأويل ضمن السياق الرومنطيقي، بمعنى أنّه يتعيّن اجتناب المغالطة التي يمكن أن يقود إليها استعمال مقولة الذات، فنتصوّر أنّنا إزاء تجربة شعريّة تنخرط ضمن الأفق الشعري «الملتزم» بالمعنى الذي استتبّ له في مدوّنة الشعر العراقي الحديث سواء عند الرصافي أو الجواهري أو اللاحقين عليه.

إنّ الرومنطيقي معقود على حضور مكثّف للذاتيّة، بسبب من هذه الغنائيّة التي قد تلوح مفرطة. ولا نظنّ أنّنا نتجنّى بهذا على أبي القاسم وإذا قلنا إنّ معرفته بالرومنطيقيّة الأوروبية في مدوّنته النثريّة مبتسرة. والحقّ هي كذلك في جلّ كتابات المرحلة التي نحن بصددها ومنذ لحظة اللّقاء الأوّل بهذه الحركة في مصر والشام والمهجر الأمريكي. فلم يكن الشّابي مثله مثل معلّميه ومجايليه من العرب، على دراية عميقة بالأصول الفلسفيّة والجماليّة التي نهضت عليها الرّومنطيقيّة مثل مناهضة سلطة الدّولة والعقل وإعادة تقويم العلاقة بين الإنسان والطّبيعة. فقد استتبع تمكّن الحركة العلمانيّة في الغرب خواء المؤسّسات الدّينيّة وارتباك نظام القيم بتجلّياته الأخلاقيّة والجماليّة و«المخياليّة». وهذا ما يفسّر إلى حدّ كبير، نشدان التّواصل مع الطّبيعة في الأدب الرّومنطيقي الأوروبي بعد أن كاد الأمر يختزل في ثنائيّة (الطّبيعة/ الموضوع والإنسان/ الذّات الفاعلة) وحصر العلاقة في مجاهدة الطّبيعة وترويضها وتسخيرها. ولم يكن بميسور

الشّابي أن يتمثّل في ظلّ هذه المعرفة التي كانت تتّسم بالاختزال النّظري كما يقول الكاتب المغربي محمّد بنّيس، الرّومنطيقيّة في أبعادها الحضاريّة الشّموليّة؛ خاصّة أنّ الوسيط بينه وبين ينابيعها إنّما هو النصّ المترجَم عن الفرنسيّة والأنقليزيّة بكلّ ما كان يعتريه من شبهة ولبس وقلق عبارة، بسبب التّرجمة الانتقائيّة والمختزلة التي كادت تحصره في بكائيّات «لامارتين» وفي نبرة الاستكانة بدل التّمرّد والمناهضة. حتّى أنّ صورة الشّاعر التي ترتسم في ديوان «أغاني الحياة» هي صورة الرّومنطيقي الذي يدير ظهره للمجتمع، ويحمل عصاه أو قيثارته ضاربا في الطّبيعة باحثا عن صفاء الحضور في روح الكون والأشياء أو ما يُسمّى بالعودة إلى الفردوس. ولكنّ قصيدته «إرادة الحياة» تجعلنا نعدّل من هذا الرّأي.

والذات الرومنطيقيّة إنّما هي ذات انفعاليّة، ولذلك يمكن اعتبار الأدب الرومنطيقي أقرب إلى معنى الديانة(هذا رأي نجازف به ولا ندّعي له الوجاهة)، والحقّ أنّ الذات في فضاء هذا الشعر ذات رومنطيقيّة إدراكيّة. ونقدّر أنّ مسألة الذاتيّة تظلّ شرط إمكان المشاركة في كونيّة الشعر، باعتبارها مشاركة تقتضي إسهاما معرفيّا، وقد أشرنا إلى أنّ الذات حدّ معرفيّ. على أنّ المعرفة في السياق الذي نحن به مذوّبة في خطاب شعريّ أو هي متمثّلة على نحو جماليّ، حتّى لا ينحرف الفهم إلى اعتبار الخطاب الشعري في «إرادة الحياة»، مجرّد قناع لمضمون معرفيّ أو فلسفي، أو فلنكنّ عن حضور المعرفة شعريّا في قصيدة أبي القاسم، بالنّسغ الطريّ الذي يملأ شرايينها.

إنّنا نستعمل مقولة «الكونيّة» ضدّ مقولة «العولمة». فالأولى في تقديرنا أفق محمود يجدر بالشاعر أن ينخرط فيه، والكونيّة قيمة إنسانيّة تتناسب وثراء الوجود الإنساني أو غناه؛ لأنّها لا تلغي الاختلاف والتعدّد بل تسعى إلى إدماجهما في سياق من التناغم، فيما العولمة، على نحو ما يصرّفها أهل السياسة وتقنيو الاقتصاد العالمي تقوم على المجانسة والتنميط ومحو تاريخ طويل صرفت فيه الشعوب حياتها وأفنت مصائرها من أجل إغناء تنوّعها وتطوير اختلافها، وخلافها أيضا. وهو ما ينبغي التصدّي له، ولكن ليس ضمن فضاء العولمة بل ضمن فضاء الكونيّة الذي لا يحوّل الاختلاف إلى خلاف وإنّما يجعله شرط إمكان الحوار وباختصار، مخلّ لا ريب، فإنّ الكونيّة أفق وجود والعالميّة استيطان مقنّع في أرض الآخر. ونقدّر أنّ «إرادة الحياة»لعمقها الأخلاقي (الأخلاق باعتبارها قيما إنسانية تدور مدار الحرية والمراهنة على السعادة وليس من جهة كونها آداب سلوك)، تدور ـ دونما إرادة من الشاعر على ما يبدو ـ على مقولة الكونيّة، وهي التي تنهض بها ذات إدراكيّة تنخرط في ما يمكن أن نسمّيه علاقة «تذاوت» مع موضوعات إدراكها ،فليس بالعسير على القارئ أن يتبيّن الخيط الواصل بين الذات ومفردات الكون الرومنطيقي، على النحو الذي أشرنا إليه ولو في خطف كالنبض.

لعلّ هذا البعد الكوني في القصيدة هو الذي استدعى إليها ما يسمّى الوظيفة المؤسطرة للأدب. على أن ننظر إلى الأسطرة ها هنا، لا من جهة صلتها بالجانب العقدي من الأسطورة، وإنّما من جانب « التجسيد» أو «الإحيائيّة» أي إضفاء خصائص الكائن الحيّ المريد والمالك لقصديّة على كائن أو شيء لا يتوفّر على هذه الخصائص. وبعبارة أخرى فإنّ ما يجري داخل القصيدة حوار بين ذاتيّة الشاعر وذوات أخرى؛ قد تكون كائنات بشريّة أو حيوانات أو أشياء خرساء، أو حتّى علامات لغويّة : ودمدمت الريح/وقالت ليَ الأرض/سألت الدجى... فلم تتكلّم شفاه الظلام/ وقال ليَ الغاب/ وجاء الربيع... وقال لها/وهذا التذاوت هو الذي يضاعف العالم ويفتح باستمرار أفق المعنى، معنى الإرادة. وقد يكون من المفيد أن نتذكّر دائما أنّ هذه

الذات تظلّ كيانا لغويّا تنهض به الصور السالفة من حيث هي رموز.

على أنّ ما ينبغي التنبّه إليه أنّ الرمز في هذه القصيدة، يتأدّى في سياق لعبة مخصوصة هي لعبة المفارقة: فهو يحيل على شيء آخر ويحجب في ذات اللحظة على موضوع إحالته. ومن ثمّ يتمثّل أبدا دلالته الخاصّة أو هو لا يبرح بنيته أو أنّ وظيفته تُنشئ في حيّزها موضوع إحالتها إنشاءً ليتنزّل في الصميم منها، فإذا كنهه من كنهها ودلالته من دلالتها.

ومهما يكن، فنحن نقف في القصيدة، على شعريّة ذات رأسين أو هي تُطلّ في اتّجاهين اثنين: اتّجاه مُنشدٌ إلى «المعنى» وإلى مواثيق الكتابة وتقاليد القراءة حيث النصّ يجسّم موضوعا أو يستنطق فكرة: إرادة القدر من إرادة الحياة وليس العكس، أو أنّ الإنسان سيّد قدره أو هو صانع قدره، واتّجاه يجعل أساس الكتابة الانسياحَ اللغويّ والاسترسال الخياليّ الذي لا منطق له إلاّ منطق النصّ من حيث هو نشوء وتكوين أو حركة حرّة قد تترجم في جانب منها انتشار الذاتيّة الشعريّة كما هو الشأن في أكثر نماذج الشعر الرومنطيقي. ولكنّها، وهذا ما ينبغي أخذه بعين الاعتبار، حرّيّة إيجابيّة تجعل من الشعر فعلا ينتمي إلى الشاعر، وليس مجرّد مفردة من مفردات الثقافة أو التاريخ؛ فليس في القصيدة من إشارة ولو خاطفة إلى المقاومة التونسية في مرحلة دقيقة من تاريخ البلاد: الثلاثينات من القرن الماضي.

يزاوج الشاعر في هذه القصيدة بين تعبير كنائي (رمزي) وتعبير استعاري؛ فالنباتات مثلا رمز على قدر ما هي صورة تُعْقَدُ أساسا على الانسياح اللغوي حتى ليكاد معنى الإرادة يلتبس ويَخفَى ويُمحى؛ وربّما تردّد منه صدى، هو كخطف النبض في صور بصريّة رمزيّة تنهض على إدراك حسّيّ، حيث ينوب شيءٌ عن شيء، أو يتمثّل شيءٌ شيئا آخر في سياق حوار صامت بين الإنسانيّ وعالم النبات (الشجر، الزهر، الغاب، الغصون، الثمر، المروج، البذور...) وهو على ما يبدو صورة للجسد أو أنّ الجسد صورة منه أو امتداد له؛ فليس ثمّة حدٌّ بينهما أو فاصل، وإنّما «تداخل بالمطابقة» قد يحمله القارئ على وجه استعاريّ أو على تطابق بين صورة وتخيّل، أي بين وحدة لغوية ووحدة نفسيّة.

على أنّه في تقديرنا «هويّة عناصر» تَشِجُ الصلة بين عالم الجسد وعالم النبات على نحو ما تكون وشائج القربى بين الناس أكثر ممّا تشجُها بين النبات والإرادة. فالشجرة مثلا وقد استعملها الشاعر أكثر من مرّة في صيغة الجمع شأنها مفردة الزهر، بسبب من القافية التي أملت عليه هذه الصيغة، هي في هذا السياق، أقرب ما تكون إلى «شجرة النسب» في ثقافة العرب الأقدمين من حيث هي رمزُ قرابة لا بين الأحياء فحسب، وإنّما بين الأحياء والموتى أيضًا. أو هي تغرز الكائن في الأرض وتفسح له مكانا متميّزا في غابة البشر. وقد يكون من الصعوبة بمكان اعتبار الشجرة رمزا للإرادة إلاّ إذا سوّغنا عبارة المسعودي في «مروج الذهب» من أنّ الإنسان أشبه بشجرة منكوسة، رأسها في الأرض، وأرجلها (الغصون) في السماء.

وها هنا يتسنّى الكلام على أَثَرٍ للمعنى دونما تمحُّل على النصّ، لأسباب ومسوّغات منها: أنّ الشاعر يدير هذه القصيدة على معنى أو فكرة أو حالة، أو هو يوائم بين وحدة «داخليّة» وأخرى «خارجيّة»، ويحفل بهذه على قدر ما يحفل بتلك، في حيّز مخصوص هو وضع التبادل بينهما حيث «الداخليُّ» و«الخارجيُّ» ينشآن بدءا من لحظة توتّر هو توتّر الوجود الذي يقدحهما، أعني الاثنين معا، دون أن يزجّ بينهما في منطقتين متجاورتين أو قابلتين للفصل. ولا يعنينا هاهنا أن نُسفّه هذا الحكمَ أو أن نمكّنَ له في النّقد الأدبيّ؛ وإنّما يعنينا الانتباه إلى أنّه إذا كان المطلوب في بناء النصّ توفّر تكثيف لغويّ من شأنه أن يتولّى الاقتصادَ في العبارة، فإنّ ذلك لا يسوق

إلى القول بتبذير الكلمات في استعارات لا قادح لها من سياق النصّ أو في تكرير المفردات دون وازع من النص، على نحو ما نجد في هذه القصيدة حيث يكرّر الشاعر مفردتي «شجر» و«زهر» دون أن يراعي الشرط الشعري المتعارف في ضرورة تباعد القوافي المتجانسة.

ومع ذلك فمن حقّ الشعر علينا أن يحتفظ بقليل أو كثير من انسياحه أو غموضه الذي لا ينضب، وأن تلتوي طرقه وتشكل على سالكها، ولكن دون أن يسوق ذلك إلى استنتاج متعجّل كأن نقرّر أنّ من شرائط الأدبيّة أو الشعريّة أن تبهم الكلام وتزيده إغماضا وتعمية. فلعلّ الأصوب أنّ الصورة عند الشابي تفصح عن المعنى الغامض «الإرادة» محتفظة له بكامل حقيقته الغامضة دون أن يكون قابلا ضرورة للتّرجمة النّثريّة. والحقّ أنّ «الفهم» قد لا يكون ضروريّا، من منظور جماليّ خالص. ذلك أنّ الشّعريّة الحديثة مقارنة بالشّعريّة الأقدم، تقدّم «الانفعال» بالنصّ على الفهم.

وفي ما عدا هذا «التهويم» فإنّ الشابي مأخوذ في شعره بالصور القريبة الدّانية، مثلما هو مأخوذ بالأفكار البعيدة. فلم يكن بالمستغرب أن ينجرف إليه ما ينجرف من أضواء الحاضر الشعري (رمزية جبران ونعيمة خاصة) وظلاله؛ ولكن بلغة شموليّة تدور في مدارات قريبة إلى عناصر الكون والحياة، وتخلص إلى بداهة الأشياء، على أساس من لعبة القلب أو ما يسمّيه العرب «قلب الأعيان»، ولا تتردّد في نسج شوابك القرابة بين الاسم والمسمّى: فهي تنتسج كلها من خلال نقض النّقيض ونبذ الحدّ والفارق. وربّما أثارت القلق، في عوالمنا الأليفة وأشيائنا التي استتبّت أسماؤها، وهي تنفذ إلى تفاصيلها، وتقف على محتمل حركاتها حيث ينطلق أبوالقاسم منذ البيت الخامس:

كذلك قالت ليَ الكائنات

وحدّثني روحها المستتر

في آفاق الخيال الرّحبة أو «روح الإنسانيّة الصّاعدة المحرّرة» بتعبير التونسي فريد غازي.

خاتمة:

في هذا الأفق الفكريّ أو المعرفيّ تتنامى «إرادة الحياة» حيث يستبدل أبوالقاسم مطلقا بمطلق: القدر بالإرادة صادرا عن مفهوم ثابت للطّبيعة الإنسانيّة أو ما يسمّيه «الرّوح العربيّة» في مسامرته «الخيال الشعري عند العرب». ولم يكن بالمستغرب منه وهو المأخوذ بالخيال الرّومنطيقيّ أن يعلي من شأن العوامل الذّاتيّة في هذه القصيدة، وإن كان يجلوها في مجلى الحقيقة المطلقة، فتتحوّل الإرادة إلى قدر آخر.

إنّ الشّعر عند الشّابي قوّة انقلابيّة ينبغي أن تغنم مساحات جديدة في مناطق الوجود التي لا يشترك فيها كلّ النّاس، وأن تخاطر باكتشاف المجهول. وقد نجازف فنضيف أنّ في هذا وعيا بتبدّل الزّمن أتاح له في هذه القصيدة أن يصدر عن منفتح الإمكان إلى متراحب الوجود، وأن ينصرف إلى زمنه الشّعريّ الجديد انصرافا حرّا، فيتوسّم المضمر والممكن في اللّغة ويترامى إلى بعيد التّخوم وقصيّ الغايات وهو يمتح أصول صوره ممّا هو متعارف عند الرّومنطيقيين عامّة. وربّما طعّمها في أبيات قليلة بأصول من رمزيّة جبران.

وقد نكون أقرب إلى طبيعة قصيدته إذا حملناها على لون من ألوان الصّوفيّة فنحن نقف فيها على مظاهر التّصوّف كما يجلوها إحسان عبّاس في الشّعر العربيّ الحديث مثل ظاهرة الحزن العامّ الهادئ اللاّئب والحلوليّة الكونيّة مثل اتّحاد الشّاعر والأرض والمزج بين المحسوس والمتخيّل والظّمأ النّفسي لمعانقة المتوقّع أو الأمل المطلق. وهي مظاهر نقرّرها بكثير من الاطمئنان، على أنّ استيفاء البحث فيها يستلزم قراءة متأنّية لقصائد أخرى مثل «النبيّ المجهول» و«صلوات في هيكل الحبّ»... واستخراج شواهد منها لما نحن بصدده، من أفكار وحالات أوقف عليها الشّابي شعره.

والحقّ أنّنا لا ننكر وجود سمات مشتركة بين التّصوّف والرّومنطيقيّة في شعر الشّابي فكلاهما يصدر عن قلق

الوجود والرّيبة في الآخر (المجتمع) ويتمثّل نوعًا من الاشتياق الدّينيّ إلى العزلة والتّوحّد بالطّبيعة، ويكاد يحصر الشّعر في الإعراب عن خلجات الوجدان والتّعبير عمّا تستفيض به الذّات وهي تواجه وعيا ذاتيًا آخر، هو يقينها وحقيقتها. وهي سمات قد ترجع إلى ألوان من المعرفة وسمت ثقافة الشّابي بميسمها، فقد عاش الشّابي في بيئة دينيّة محافظة؛ وكان لسلوك والده المتصوّف الذي ينظر إلى الدّنيا نظرة زاهدة أثر غير يسير في رؤية الشّاعر «الصّوفية» وهي رؤية اتّسعت آفاقها وترامت حدودها بثقافة حديثة أغنى؛ إذ ألمّ الشّابي بنماذج من الأدب الرّومنطيقي، وكان مفتونا بفكر العقّاد وأدب جبران وشعراء المهجر الأمريكيّ، كما تقدّمت الإشارة إلى ذلك فتبلورت لديه رؤية للشّعر ذات أصول رومنطيقيّة؛ ولكن تمازجها عناصر من «الصّوفية» وأخرى من مدرسة الإحياء المصريّة. وهي في تقديرنا أنماط ثلاثة تتضايف في شعر الشّابي أكثر ممّا تتدافع، الأمر الذي يحفزنا إلى إعادة ترتيب العلاقة بنصّه. فقد نتحامل على هذا النّصّ، إذا اعتبرناه أنموذجا لتمثيل خصائص الشّعر الرّومنطيقي عند العرب، ولكنّنا قد ندانيه إذا اعتبرناه أقرب إلى التّمثيل العامّ لخصائص القصيدة العربيّة في ما بين الحربين حيث القاعدة في الحفاظ على التّقليد وخرقه في آن، وما يفضي إليه ذلك من مراوحة بين الوظيفة المرجعيّة المنوطة بمحتوى الخطاب والفكر الذي يحيل عليه، والوظيفة الجماليّة حيث اللغة غاية في ذاتها أو هي تقول اللغة. ولعلّ ذلك كان سببا من أسباب حفاوة الشاعر بالتعبير الكنائي أو الرمزي الذي لا يقاوم القراءة ولا يحول دون استعادة المعنى، لما تقوم عليه الكناية من المجاورة ومن الوظائف التي تعلق بها سواء أكانت إفهاميّة أم إخباريّة مرجعيّة، بل جماليّة أيضا ترجع إلى إيقاع الائتلاف بين المختلفات؛ أي «تأليف الغريب» أو ما يمكن أن نسمّيه «جماليّة المفاجأة».

ومن هذا الجانب فإنّ ظاهرة كهذه أبعد من أن تفسّر بطغيان وظيفة دون أخرى، فثمّة في كلّ أبيات هذه القصيدة مراوحة لا نخالها تخفى بين ماهو «جماليّ» وما هو «مرجعيّ»، وليس لنا أن نستثني من ذلك أيّا منها، فالشابي يصدر في كتابته عن تينك الوظيفتين في أداء الصّورة والفكرة حيث الانتقال من الطّرف الأوّل إلى الثّاني لا يعني إلاّ انتقالا من مرجعيّ إلى جماليّ، إمّا لتأكيد الأوّل وإبرازه أو لإخراجه غير مخرج العادة، بعبارة أسلافنا، أو لذلك كله معا؛ ولكن في تلطّف وعدم إفراط، حتى تحتفظ اللغة بقدرتها على التمثيل والتّبليغ أو ما نسمّيه «شفافية التّوصيل» وربّما كان علينا أن ندرك أنّ الصورة عند الشابي، ولعلّها من أثر جبران، يمكن أن تكون تمرّسا باللغة واستكشافا لمدى استجابتها للخيال أو استجابة الخيال لها بحيث لا تقول إلاّ نفسها أو أنّ المعنى فيها ـ إذا كان لابدّ من اعتبار القراءة نتاج المعنى ـ لا يعدو أن يكون حالة أو موقفا من اللغة وافتتانا بقوّة الكلمة على خلق الصورة: إرادة القدر من إرادة الحياة وإرادة الحياة من إرادة الشعب.

المصادر والمراجع

*) المداد الحيّ/ الآثار الشعريّة والنثريّة لأبي القاسم الشابي بخط يده
الدار العربيّة للكتاب ووزارة الثقافة والمحافظة على التراث تونس 2009

مساءلة الرّاهن والتّاريخ :
قراءة في إشكالية العلاقة مع الآخر في قصيدة
«لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» للرّاحل الطاهر الهمامي

الطاهر روابنية/جامعي، الجزائر

■ يرتبط حضور الآخر في الشّعر العربيّ المعاصر بخصوصيّة استعمال اللّغة، وبرؤية العالم، وبالهويّة الثقافيّة والحضاريّة، وبخصوصيّة رؤية الآخر الحضاريّ والثقافيّ ؛ وقد تجسّدت صور هذا الحضور من خلال علاقات الحوار تارة، والمواجهة والسّجال والصّراع أخرى، وذلك بحسب اختلاف رؤية الشّعراء ومواقفهم من هذا الآخر . وقد جاءت النّصوص الشّعرية المعاصرة مترجمة لإرادة الشعراء، وتكثيفا لأشياء

أخرى تتجاوزها(1)، من خلال ما تقوله هذه النصوص أو تسكت عنه، من دلالات ذات علاقة بقضايا وجودية وتاريخية تدفع في أغلب الأحيان نحو المواجهة، وتحرّض على الصراع، وقد تأخذ المواجهة صبغة احترابية عنيفة في حالات الغزو والاحتلال، حيث يتحول الشعر عن ماهيته ووظيفته رغبة في الجمع بين القول والفعل والتأثير والتحريض، والأمر لا يقف عند الشاعر وإنما يتجاوزه إلى المتلقي(2)، وهو موقف يتبناه الشاعر الطليعي الطاهر الهمامي في ديوانه «اسكتي... ياجراح ـ كتاب المراثي» ؛ حيث يضم هذا الديوان مجموعة من القصائد / الجراح، بعضها حميمي ذاتي وأغلبها مراثٍ ذات علاقة بجراح عربية منها مجموعة القصائد الموسومة بـ: عراقي. وستكون قصيدة «لوعة الغريب البغدادي ـ ليلة دخول المغول» موضوع بحثنا.

وهي قصيدة تُتوّج عودة الطاهر الهمامي إلى فضاء الشعر الحر بعد أن ترجل الفارس المترحل في فضاءات توجه شعري طليعي يوسم بـ «في غير العمودي والحر» وهو توجه يرفض تسمية «قصيدة النثر»، وينزع إلى التجديد والعدول انطلاقا من «كون الشعر العربي في قوالبه الموسيقية والتعبيرية تلك، قد أدى دوره واستنفد طاقته وحان حين مجاوزته»(3) ولكنه في الوقت نفسه لا يؤمن بالقطيعة مع أصوله التراثية(4)، هذه الأصول التي كان يتعامل معها الشاعر بمرونة وفعالية، تقتضيها الذائقة الشعرية ويحتمها الموقف، وخصوصية التجربة الفنية التي قد تشد الشاعر شدا عنيفا نحو ذاته وهويته الثقافية، حيث تصبح الرغبة في رد الفعل تجاه الآخر المعتدي

جدلية لا تتوقف ؛ يسندها منطق متطرف ومتوتر، يقود إلى ممارسة الاختلاف، ولا يكون من جدوى لهذا الاختلاف إذا لم يتجلّ على مستوى مساءلة الذات، والبحث عن الهوية في التاريخ والثقافة والجغرافية، وعلى مستوى مبدإ تنظيم الخطاب ذاته(5)، من خلال «معناه وشكله وموضوعه وعلاقته بمرجعه»(6).

ويبدو أن الطاهر الهمامي ارتأى أن يترجم هذا الاختلاف بالعودة إلى الانتظام الوزني دون أن يكون في حاجة إلى مقدمات شارحة، وهو الذي يرى أن «كل كتابة موصولة بتراثها ولو أرادت القطع»(7)، وربما أن هذه المرونة في موقفه من التراث الشعري هي التي جعلته يعود إلى أصوله الشعرية، إلى قصيدة البحر والتفعيلة، و«هي عودة على سبيل المحاكاة الساخرة، تستأنف القصيدة استئنافا جديدا، تستلهم روحها ومناخها، وتستوحي جوها وإيقاعها، يحاورها الشاعر حوار الجد والهزل، ليتاح له من خلالها تحقيق جملة من المقاصد لعل أهمها ـ في تقديرنا ـ الاعتضاد بالمتنبي والاستقواء به والاسترفاد من شعريته واستمداد الطاقة منه، باعتبار أنه يمثل سلطة شعرية ما زالت مؤثرة في الذائقة العربية»(8).

وهو في قصيدة «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» يزاوج بين مجزوء بحر المتدارك، تنفتح به مطالع المقاطع الشعرية وبه تنغلق في الغالب، وبين مجزوء بحر المتقارب يشد الأبيات الشعرية على مستوى المقاطع، وهما من البحور الصافية، وكأنه يبحث عن لحمة على مستوى الشعر الذي يقوم في هذه القصيدة معادلا فنيا يجترح الراهن العربي، ويؤسس لمواجهة الآخر/العدو بواسطة الكتابة الشعرية ذات البحور الصافية، ومن خلالها يتمترس داخل الذاكرة الشعرية العربية، فسقوط بغداد في أيدي تحالف علوج الحداثة وما بعد الحداثة أرغمه على التشبث بأصوله الثقافية، وزاد من حدة شعوره بهويته الحضارية، فكان خيار العودة إلى تشغيل العروض العربي انطلاقا من بحوره الصافية، من مجزوء المتدارك والمتقارب نوعا من الاحتجاج والرفض لثقافة الآخر الغازي، والخروج من حالات الالتباس والتيه في أدغال الحداثة وما بعد الحداثة، وهو ما تكشف عنه الحالة الشعرية المعبر عنها في هذه القصيدة، حيث يختلط فيها ويتماهى الحدث بالانفعال الحاد بالموقف المتطرف، ولذلك فإن الطاهر الهمامي لم يجد طريقة أكثر ملاءمة للتعبير عن هذه الحالة من العودة إلى فضاء الموسيقى الشعرية العربية، وإلى الوزن بوصفه نظاما خاصا لتوالي الحركات والسكنات، ينسجم مع هول المفاجأة، بالإضافة إلى أن «البحر يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يسند الدلالة»(9)، والمعروف عن الطاهر الهمامي أنه كان صاحب موقف نضالي غير مهادن، تشغله قضايا الراهن التونسية والعربية، وهو في شعره يحاول أن يوائم بين الجمالي والنضالي، والمعروف أن هذا النوع من الشعر تأتي نصوصه «مترددة بين التعبير والتقرير، لا تبلغ تمام الاكتمال فنيا، ولا تخرج عن سبيل الشعر خروجا كليا»(10) كما يتحاشى أن يتعمد بصورة مفرطة في نهر المنجز الشعري الغربي في نزوعه نحو التجريب والغموض، يقول الطاهر الهمامي :

أما زال من يتبنى الغموض

ويغمض عينيه دون البلية ؟

وهو ما جعل شعراء «في غير العمودي والحر» يرتبطون بقضايا الراهن في تجلياته التونسية والعربية، وعند الطاهر الهمامي أن «قمة الخلق الشعري جماع بين لغة الشاعر ووجوده» (11)، وأن إشكالية الكتابة الشعرية ليست شكلية ولا مضمونية، وإنما ترتبط بحالة القلق والبحث والتنقيب ؛ والحرية في الفن ليست منحة، إنها كارثة، إنها خطوة غير مأمونة، وعليك تحمل نتائجها (كما يقول توفيق الحكيم) (12).

انطلاقا من هـذا الموقف، يقول الطاهر الهمامي : «لنخلق أشياءنا بأيدينا ولنمارس حرية الخلق ومتاعبها، وعندها فحسـب يبدأ عصر إبداعي جديد» (13)، وهو قول يصدر عن موقف لا يدعو إلى الهدم وإعادة البناء، وإنما يدعو إلى الإضافة والتجاوز ؛ وقد جاءت قصيدة «لوعة الغريب البغـدادي ـ ليلة دخول المغول» محققة لهذه الرغبة في التجاوز لنسـق شـعري ونظام عروضي بات مـن الماضـي، ومرتبطة بنسـق شـعري وإيقاع موسـيقي منسـجم مع أجراس الكلام وأصداء الذات فـي هذا العصر بما يمور فيه من قضايا الراهن العربي، ومعبر عن حساسية هذه المرحلة من التاريخ العربي في صدامـه مع الآخر الغازي، ومنجز لمعادله الشـعري، حيث ينقلب رثاء بغداد إلى مسـاءلة للراهن والتاريخ، ومـن خلالهما للأنـا، والآخر الغازي الـذي لم تغير المدنية المعاصرة من همجيته، بل زادت من وحشيته ؛ فغزاة الزمن الراهن من الأمريكان والأنجليز هم أنفسهم المغول غزاة بغداد في التاريخ القديم.

انطلق الشـاعر في هذه القصيـدة مما حدث فجأة لبغـداد، وفـي ليلـة كانت بغـداد تستعد لمواجهة الغـزاة، لكن الذي حـدث أفقد الشـاعر كل إمكانية للقبول والتصديق وأدى ذلـك إلى خرق أفق انتظاره، فانخرط في مسـاءلة اسـتنكارية «ما الذي جد في آخر الليـل ؟»، تحول هذا التسـاؤل إلـى لازمة تتكرر في بداية كل مقطع من المقاطع السـتة الأولى من مجموع المقاطع التي تتشـكل منهـا القصيدة وهي اثنا عشـر مقطعا ؛ تنفتح من خلالها القصيدة على التاريخ العربي وتسائل رموز البطولة فيه، وفي المقاطع الستة اللاحقة تسـائل القصيدة الذات والآخر المحتل أسئلة مستنكرة ومسـتهجنة لما حدث ويحـدث، حيث يغيب غرض الرثاء ويتوارى خلف التسـاؤلات الاستنكارية الرافضة لمـا حدث، وتنتشـر عبر النص كله صيغ الاسـتفهام الاسـتنكاري يعضدها في ذلك إيقـاع متوتر ومتواتر يتجـاوز العلامات ليشـمل لغة النص حيـث يتماهى صوت الشـاعر وحركة جسـده ونفسـه الملتاعة مما حـدث في حركة النص إلى حد يمكن أن نعتبر الإيقاع تنظيما للذات في اللسـان ولقيمهـا التي تصنع تفردها وتعددها في الآن نفسـه(14). حيث يتحول الاستفهام الاسـتنكاري إلى صوت محفز ومحرض تنتقل عدواه إلـى المتلقي، ويصبح النص وسـيلة لتحقيق التعاضد في الرؤية والموقف بين الشـاعر والمتلقي.

1 -العنوان وإعادة ترهين الذاكرة :

يشـير المحتوى الخبـري للعنوان «لوعـة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» إلى واقعة تاريخية محددة تتمثـل في دخول المغول إلى بغـداد، ولكنه ينفتح في الوقت نفسـه على معنـى يتجاوز حدود هـذه الواقعة ويعيـد تحيينها في الأزمنة الراهنـة، حيث لا يبقى من هذه الواقعة إلا المعنى الذي تسـهم فـي إنتاجه داخل السـياق النصي، وهو ما يؤكده بول ريكور بقوله «فإذا تحقـق الخطاب كله بوصفه واقعـة، فهم الخطاب كله بوصفه معنـى»(15)، والمعنى هنـا يفيض عن حدود الشـهادة التاريخية على وقائع غـزو المغول لبغداد وما ترتب عن دخول المغول إليها من طغيان وهمجية مدمرة لكل ما أنجزته عبقرية الحضارة العربية الإسلامية ليشير إلـى المغول الجدد من الأمريـكان والإنجليز وغيرهم مـن الغزاة، برابـرة القرن العشـرين الممثلين لتحالف العالـم الحر، وجرائـم الحرب المرعبـة التي عمقت الإحسـاس باللوعـة والغربة لدى الغريـب البغدادي، وقد تعمد الشـاعر أسـلوب التعميم ليحيـل على كل البغداديـين الذين أصبحوا غربـاء ملتاعين في مدينتهم التي وسـمت في حقبة تاريخية سـابقة بدار السلام ، وذلك لأن الحـرب كانت مدمرة والانهيـار كان كبيرا وشاملا، فجاء العنوان – على الرغم من أسلوبه الخبري – ملتبسا يستمد إحالته مما قبل النص، وكأنه يدفع بهذه

الوقائع التاريخية الوحشية أن تلج النص وتسكنه وتبرعم داخله، وتلد وقائع وأحداثا أكثر وحشية ورعبا، انطلاقا من كون النص توسيعا للعنوان، ومن كون العنوان نقطة انطلاق النص وجريانه في فضاءات وأزمنة يسكت عنها العنوان، أو يختصرها، وكأنه يختصر المسافة الزمنية بين النص ودلالاته المرجعية ويكثفها في زمن واحد هو ليلة دخول الغزاة بغداد، لما يمكن أن يرمز إليه الليل في أزمنة الحروب والغزو من وحشية ورعب وتصفيات جسدية وانتهاكات لأدنى شروط الحياة الإنسانية، ومن تمزق وتشتت ومحاصرة وموت ومآسي الفقد، وكل ما يجعل من الإنسان ضحية عاجزة ومستلبة، غريبة ومطاردة وفاقدة للأمان، هذا من ناحية، ولأن هذه الليلة - من ناحية أخرى - قد كشفت عن جبروت هذا الآخر العدواني الما - بعد حداثي وعن نزعته التدميرية الشاملة، حيث كانت الحرب حربين إحداهما على الأرض، جربت فيها كل «الأساليب المتقدمة تكنولوجيا لآلة الحرب التي تم تجريبها في حرب الخليج»(16)، والثانية «الحرب المنقولة على الشاشات لأول مرة في التاريخ قد وضعت مرآة أمام أعيننا، في هذه المرآة نرى جليا الضرر البيئي والنفسي والروحي والدمار الإنساني الشامل لهذه الحرب»(17)، وقد جاءت تيمة العنوان «لوعة الغريب البغدادي...» متضمنة معنى الحرقة والألم والحزن الشديد من هول ما حدث ليلة دخول بغداد على الرغم من كل الاستعدادات للمواجهة والمقاومة، ولكن الاجتياح كان رهيبا ومفاجئا وسريعا، لم يتسن للشاعر أن يتابع أحداثه المؤلمة، حيث كانت الصدمة كبيرة لا يجدي معها أي تحليل أو شرح وتفسير، ولذلك كان التعبير عنها في شكل دفقة شعورية متوترة ممتلئة بالأسئلة الحارقة التي تلامس الجرح وتقبض عليه، لا تكتفي بإدانة الآخر / المعتدي وإنما تذهب بعيدا في تعرية الذات، والكشف عن بؤسها وتخاذلها، وتواطئها.

2 - سجلاّت الكلام :

تسعى الأعمال الأدبية بطريقة أو بأخرى إلى إقامة علاقة أو علاقات مع العالم الذي تحيل عليه داخل السياق النصي جُملاً لا كلمات، وهذه الجمل تنتمي إلى سجلات مختلفة من الكلام «والكلام مفهوم يقترب بالتأكيد من استعمالات كلمة أسلوب» (18)، ولذلك فإن هذا العالم يختلف باختلاف الرجال والنصوص واختلاف الأساليب والإستراتيجيات المتبناة في تشييده، وهذا يعود أيضا إلى أن مراجع النص تأتي متماهية في سياقات الكلام المختلفة، ومتلبسة بمعتقدات المتكلمين وأحوالهم (19)، وتخضع لطرائقهم في التعبير ولخصوصية رؤيتهم لهذا العالم، وفي سبيل ذلك قد يضحّي الشاعر بهوية الشعر الخاصة التي تميزه عن النثر، والقائمة في خصوصية التشكيل والايقاع ويسلك اتجاها في القول «يروم التأثير في المتلقي بإقناعه واستمالته، وقد ينشد غاية أبعد من ذلك هي توجيه السلوك والمواقف موظفا في ذلك شتى الوسائل والأساليب الحجاجية»(20).

والمعروف عن الطاهر الهمامي أنه شاعر قضية تشغله هموم الإنسان العربي، ولذلك وجدناه في قصيدة «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» يعنى باختيار معجمه الشعري من ألفاظ وجمل تشير إلى استعداد البغداديين للحرب والمواجهة الشرسة للغزاة المعتدين، فتتواتر الجمل الشعرية على مدى المقاطع الستة الأولى من القصيدة تواترا يقطع الأنفاس ويزيد من حدة الإحساس بالخيبة وفداحة الفقد، وكان الشاعر في كل مرة يبحث عن مبرر لما حدث، فلا يجد سببا مقنعا يتداوى به من هول ما وقع، ولكن الجرح يزداد مع كل مقطع عمقا وإيلاما.

يشير في المقطعين الأول والثاني إلى حضور العدة الحربية وغياب المحاربين يقول في المقطع الأول :

هذي المتارس... هذي الخنادق

هذي البنادق... هذي البيارق

أين «طوال النجاد» صراع الجياد (21)

ويؤكد على هذا الغياب بوضع عبارة طوال النجاد بين مزدوجتين على سبيل التخصيص، لأن في غيابهم تصبح الآلة الحربية معطلة، ثم يأتي المقطع الثاني ليؤكد هذا الغياب، غياب المرابطين في الثغور، فلا يجد الشاعر بدا من الاستنجاد بالتاريخ مستدعيا رموز الدولة العباسية المنصور، وهارون، والمأمون، والمعتصم الذين حكموا بغداد وجعلوا منها دارا للسلام، يقول :

هذي المرابط... أين المرابط ؟

هذي الأعنة

هذي القنا

أين منصورها ؟

أين هارونها ؟

أيمن مأمونها ؟

أين «معتصماه» ؟ (22)

يضع كلمة معتصم بين مزدوجتين تخصيصا له عن باقي الخلفاء لنجدته المرأة المسلمة وتسييره جيشا لقتال الروم وتأديبهم وكسر شوكتهم ؛ لكن المقطع الثالث يفاجئنا بحدث مفارق، إذ بالرغم من كل الاستعدادات يدخل الغزاة إلى قلب بغداد على ظهر دبابتين، حيث يشير هذا الدخول المفاجئ إلى مفارقة كبرى بين الحقيقة والوهم، يقول الشاعر متسائلا :

ما الذي جد في غبش الفجر

لم نر إلا علوجا

على ظهر دبابتين

إلى قلب بغداد، لا حسن ردهم

لا حسين

ولا انهار جسر

ولا اشتعل الماء في الرافدين

ولا ارتجت الأرض

أو قيل : كيف وأين ؟ (23)

ثم تأتي المقاطع (4، 5، 6) مكرسة لهذه المفارقة في علاقتها بالذات والآخر والراهن، لتأتي بعد ذلك المقاطع الستة المتبقية فتعمل على تعميق الإحساس الفجائعي لدى الشاعر الذي تأبى عليه نزعة المقاوم أن يرثي بغداد، أو يبكيها كما تفعل «نوادب دار السلام»، فلا يجد أبلغ من الهجاء، هجاء الذات والآخر المعتدي، وقد انتخب لذلك معجما شعريا جمع فيه بين مثالب الآخر ومثالب الذات، لا على سبيل المقارنة وإنما على سبيل المفارقة التي تذهب بعيدا في الإدانة حد السخرية الفاضحة، يقول الشاعر :

رأينا... ولم نر كالأمريكان

وكنا نفتش فيهم عسى نلتقي رجلا لا «حصان»

رأينا... ولم نر كالأنقليز

وكنا نفتش فيهم عسى نلتقي بشرا لا معيز

تراقص للحرب، ترفع أذنابها

للأزيز

وتنزو على منظر الدم

والوالغين (24)

حيث يتجه هذا الخطاب الساخر من مستوى التحقير إلى مستوى الفضح والتشهير، ويتحول الهجاء والسخرية إلى خطاب سياسي استفزازي في المقطع الثاني عشر بعدما عم الخراب بغداد، فآثر

الشـاعر أن تكـون خاتمة القصيـدة ذات بعد حواري حجاجـي، يتدرج من الإخبار إلى التنبيه، إلى التهديد والوعيـد، منجزا مفارقة مائزة بين صفتين متناقضتين، صفة البطـش وصفة الطيـش، تجتمعان فـي التبع/ الحاكـم العربي، فيؤدي اجتماعهما إلى إسـقاط صفة العظمة والحكمة التي ميـزت ملوك اليمن في الأزمنة الغابرة، وهـو ما جعل التبع/ الحاكـم الطاغية يصبح ظلا تابعا للآخـر الأجنبي الغازي، وقد أضفى الطاهر الهمامي على هذه المفارقة بعدا جدليا، طرفاه الشاعر والحاكم الطاغية الذي يتسـاوى في صفاته وأفعاله مع الغزاة الأجانـب، وكان القصد الذي يتوخاه الشـاعر هو التحفيـز والتحريض على المقاومة، وجعل صورة الطاغية مشـروخة في وجدان المتلقي، يقول :

قل لتُبَّعها الباطشين

تدور عليكم

رويدا... رويدا

ألا قل لتبعَها الطائشين

تمادوا... تمادوا

فأم السباع

تدور على ذيلها

وعلى العالمين(25).

وإذا مـا أمعنّا النظر في سـجلات الكلام المتواترة وجدناها تشتغل على مستوى السياق النصي وفق أسلبة وتقنيع فني، يعلي من مستوى الإيهام المرجعي، «كما لـو أن الكلمات تولد الواقـع»(26)، وهو توجه يولي أهمية للأطروحة أو القضية الايديولوجية على حساب الجوانب التشـكيلية التي تقوم عليها الوظيفة الشعرية، وعليـه «فقد ظلت وظيفة إيصـال المادة الإيديولوجية في نصيب كبير من الشعر قديمه وحديثه، هي هم هذا الشـعر الأساسي، وإن ضحى في سـبيل ذلك بهويته الخاصة»(27)، وهـو هم الطاهـر الهمامي ومقصده فـي هذه القصيدة التي هيمن فيها أسـلوبا الاسـتفهام والتنـاص.

2-1 بلاغة الاستفهام :

يشـكل الاسـتفهام فـي قصيـدة «لوعـة الغريب البغـدادي...» مكونا أسـلوبيا مهيمنا يتجاوز حدود وظيفة الاستخبار والرغبة في الفهم والعلم، ويسهم في تنشـيط ردود الأفعال المختلفة لدى المتلقين، انطلاقا من الشحنات الانفعالية بالغة التوتر، المصاحبة لجريان الأسـئلة في دروب القصيدة بحثا عـن جواب تضمره القصيدة ولا تصرح به، و«الشعر - كما يرى جاكبسون- لا يولـي أهمية لموضـوع ملفوظـه»(28)، لكنه ينقل عـدوى معناه أو معانيه ويثير الإحسـاس به في وجدان المتلقـي، وهو ما أراد الطاهـر الهمامي أن يحققه من خلال تشغيله للاسـتفهام بشكل مكثف ولافت للنظر، حيث تتكرر الأسـئلة وتتردد وتتدافع في أكثر من مقطع من مقاطع القصيـدة، بخاصة المقاطع السـتة الأولى «وهو مؤشر على ظهور مسافة شك بين الخطاب ومنتجه وبيـن القول ومرجعه، فتراجع التقرير والإثبات والخبر اليقين وتسرب السؤال إلى عمق النص الشعري»(29)، ولكن هذا المؤشـر لا يجب أن يقودنا إلى تجاهل مقام التلفظ الشعري وعلاقته بمقاصد المتكلم، وذلك أن كل متكلم حينما ينجز كلامه يعود بالضرورة إلى ما هو ذاتي وإلى ما هو مشـترك، وهذا ما يجعـل عملية الاتصال تتمتع بوجود سـجل نموذجي، كثيرا مـا يكون عاملا مسـاعدا على أحسن فهم للرسـالة»(30)، وهذا بغض النظر عن نزوع الخطاب الشعري إلى العدول والأسلبة والتعتيـم، حيث يبقى - دائمـا - وراء كل ذلك وعي بقضايا العالم وأشـيائه، إذ قد تدفع خصوصية التجربة الشـعرية إلى إضفاء نوع من الالتباس والغموض على الرسـالة الشعرية يتناسـب مع رؤية الشاعر وتفاعله مع

قضايا العالم وأحداثه، ومع ذلك فإن تعالي الوظيفة الشعرية وضغطها على الوظيفة المرجعية لا يعطل المرجع (التقرير) وإنما يجعله غامضا (31)؛ وهو التأويل الذي نراه مقبولا لتواتر الاستفهام في قصيدة «لوعة الغريب البغدادي. . .» وخروجه عن مقاصده، فلم تعد هناك أية أهمية لأية إجابة ممكنة بعد سقوط بغداد، وهو ما أدخل الشاعر في متاهة الأسئلة التي لا تتوقف عند حد مساءلة الذات والآخر الغازي، والراهن والتاريخ، مترددا ومشككا في ما وقع، لكن السطور والمقاطع الشعرية المتوالية تقول ما لا يرغب الشاعر في تصديقه، ولذلك يلجأ إلى تكرار الأسئلة وتنويع أدوات الاستفهام والانتقال من المساءلة إلى الاستنكار، وكأنه يرفض التسليم بما وقع، حيث تأخذ المساءلة بعدا حجاجيا، وذلك «أن صوغ السؤال بهذه الطرق يحتكم أساسا إلى ما يتصوره المخاطب من علاقات اتفاق أو اختلاف تربطه بغيره وبالعالم من حوله»(32)، لكن هذا التصور حينما يتقنع بقناع مجازي على مستوى الخطاب الشعري، قد يبدو مخادعا والغاية منه دفع المتلقي وتحويل موقفه من الاختلاف إلى المماثلة والتماهي، وهي غاية تسكت عنها القصيدة وتلح عيها في الوقت نفسه، وبالتالي يصبح الجواب المرتقب والمخادع في الوقت نفسه تقريب وجهات النظر بين الشاعر وقرائه المحتملين.

وقد بنى الشاعر إستراتيجيته النصية القائمة على تواتر الأسئلة في شكل سلاسل مترابطة الحلقات للكشف عن عمق المأساة وعن حيرة الذات الشاعرة وعجزها عن المواجهة، وهو ما يفسره تكرار السؤال، ما الذي جد في آخر الليل. . .؟ إلى حد تحول هذا السؤال إلى لازمة شعرية تتردد في مفتتح المقاطع الستة الأولى ليردفها في كل مقطع جديد بما يعمق الدلالة التي تشير في كل مرة وتؤكد على أن ما وقع ما كان ليقع، وهو ما دفعه لأن يرفع من الطاقة الإحالية لخطابه باستعارة علامات دالة على ذلك من الراهن ومن التاريخ، وفي هذا السياق يؤكد ريفاتير أن «المرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل، وهو يفترض حجة خارجية، أو بديهة فعلية تسمح للقارئ مراجعة مدى دقة الكلمات»(33)، والدقة هنا لا تعني مدى مطابقة أو مماثلة ما يقوله النص مع ما يقع خارجه، وإنما إيهام القارئ بذلك «وأن هذا الإيهام يشكل جزءا من الظاهرة الأدبية، كإيهام القارئ، والإيهام كذلك هو سيرورة لها مكانتها في التجربة التي نكونها من الأدب»(34)؛ وهكذا فإن المهم هو الوقع الذي يحدثه فينا النص، والعدوى التي ينقلها إلينا ونحن نسهم في بناء معناه؛ وهو ما يتوخاه الطاهر الهمامي، ويسعى إلى أن يزرعه في نفوسنا من التوتر والحيرة انطلاقا من معاودة طرح الأسئلة والإلحاح عليها بدون أن ينتظر منا أية إجابات؛ وكأنه يحاول أن يشركنا معه في الشهادة على ما آل إليه التاريخ العربي - في زمن يتسلح بالحداثة ويدعي المدنية - من عجز عن المواجهة الاحترابية، ووعي بائس يكرس الفرقة والتبعية للآخر الغازي، ولذلك وجدنا الشاعر حائرا متسائلا عما جد في آخر الليل، وعندما لا يجد تفسيرا للغز آخر الليل يندفع إلى توسيع دائرة الاستفهام لتشمل الأسئلة رموز التاريخ العربي الإسلامي وتقف عند الثغور التي منها دخل الغزاة إلى بغداد، تناديها ومن خلالها تنادي المرابطين على هذه الثغور، حيث يتحول معنى النداء إلى تنبيه واستنفار، ولكن الجواب يبقى معلقا، والسؤال يزداد إلحاحا وتواترا، وكأن الشاعر يحاول أن يتجاوز حالة الإحباط والإحساس بالفقد التي يفرضها عليه الراهن العربي، ليهرب إلى التاريخ، كما يفعل الرومانسيون، وينفتح على الكون من حوله، وأن يصوغ سؤاله الشعري الذي يكتفي بذاته، متعال عن أية معرفة موضوعية كفضاء لكينونة الشاعر الممزقة التي تحاول أن تحتضن العالم من حولها وتعي أسراره، يقول الهمامي:

أين منصورها ؟

أين هارونها ؟

أين مأمونها ؟

أين معتصماه ؟

ما الذي جد في آخر الليل . . .

يا أم قصر

ويا بصرتاه ؟

ولمــا كانت الأجوبــة المفترضــة لا تتجاوز حدود التوقــع، فإن الشــاعر يضطر إلى اللجوء إلى الأســئلة الاســتنكارية، إذ لا يعقــل أن يشــكك في اســتعداد البغداديين لمواجهة الغزو، ولا أن يسلم بإمكانية الخيانة على الرغم مما حدث لبغداد، يقول :

ما الذي جد . . . ؟

كانت أصابع فوق الزناد

(. . . . . . .)

بغداد كانت تعد

لأكل السباع

. . . .

ما الذي جد . . . حجاجها ؟

(. . . . .)

وهل في الورى

من يخون الثرى

وهل في العرب

من يبيع التراب

ولو بالذهب ؟

وهكذا يــزداد الايقــاع الفجائعي توتــرا واضطرابا مســهما في تقوية الخاصية الغنائية في القصيدة، ويمتد معه ســؤال الذات والآخر، ويمتد معه التعبير مســهما في تصعيد أحاســيس الحيرة والاستغراب والاستنكار، وتتعدد صيغ الأســئلة وتزداد معهــا الرغبة في التقصي والبحث عن مســوغ لما حــدث، ولكن الجواب يبقى معلقا، وجريان الأســئلة يســتمر متدفقا تدفق المشاعر المتوتــرة، والمتوجعة من هول ما حدث، وبالتالي فإن مــرارة الخيبــة لا يتم التعبير عنهــا إلا من خلال تواتر الأســئلة التــي لا تســتقصي جوابا بعينــه وإنما تضفي شــحنات عاطفية وانفعالية تقوي من الوقع الشــعري، و«الســؤال يمثــل في القصيــدة خروجا بهــا من عالم الخطابة والتوجيه السياسي إلى كوامن الذات وأغوارها البعيدة»(35)، حيث يســهم تعدد الأسئلة وتنوعها في إضفاء نوع من الشعرية على مختلف التفاصيل المتعلقة بدخــول المغول/ الأمريــكان إلى بغــداد، لكون هذه الأســئلة ذات منحى مجازي تســتقصي الأجوبة ولا تطلبهــا، بقدر ما تتوخى إثارة مشــاعر الغضب والتوتر وتصعيدهــا لــدى المتلقين تكريســا لموقف الرفض، وتعميقا للوعي الدرامي بما حدث.

2 -2 التناص :

تســهم العلاقات التناصية التي تقيمها قصيدة «لوعة الغريــب البغدادي ليلة دخــول المغول» في انفتاح هذه القصيدة على العالم وعلى نصوص الثقافة وعلى التراث الشعري العربي، وذلك من أجل توسيع طاقة الإيحاء، إذ يشــكل حضــور خطابات أو نصوص ســابقة داخل النــص اللاحق بــؤرة لتوليد المعانــي و«مكانا لتمظهر المضمــون الإيحائــي»(36)، وفي هذا الســياق يرى تودوروف أنه لا توجــد كلمات محايدة أو متحررة من تعليقات وتوجيهات الآخرين»(37)، وقد عمل الطاهر الهمامــي انطلاقا من موقعه داخل القصيدة واســتقطابه لخطابها «وهو اســتقطاب عده بعض الدارســين ميسما

للشــعر الغنائــي»(38)، ويتجلى هذا الاســتقطاب من خلال الدور المزدوج الذي تلعبه الأنا الشــاعرة، حيث يعد «عبارة عــن مزيج غير متعين مــن الترجمة الذاتية والخيال»(39)، وهو ما يكشف عنه هذا الصوت المفرد الملهوف والمتوجع الذي يأتي مغلفا أصوات الأسلاف ثم «ينقلب من أنا المفرد إلى نحن الجمع، فيغدو صوت أمة»(40) تستغيث ولا تجد من ينجدها، وهو ما حمله على اقتحام ذاكرته الشــعرية على مدى تاريخها الطويل من أجل بعث بعض الأصوات الملهوفة التي ما يزال رنين وقعها يتردد في وجدان القراء، وإعادة تشغيل ملفوظاتها فــي النص الراهن «والتي بواســطتها يقرأ النص التاريخ ويندرج فيه»(41)، وأن من يحسن الإنصات أثناء قراءة القصيدة لابد أن يدرك صوت الشــاعر مغلفا الأصوات المستدعاة من عمق التراث الشــعري العربي، والمهم في كل ذلك هو الصوت الإنســاني الذي اســتمر يتردد عبر النصوص، ويقول ما تســكت عنه هذه النصوص، والصوت الإنساني ليس مجرد صوت، ولا حتى صوتا شخصيا، إنه كلام ؛ كلام الآخرين يعيد الشاعر تحيينه مشــكلا حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فالمأساة إنسانية، وصداها يســتمر مترددا عبر العصور، وجراح الذات تســتمر أيضا حية، تنقلها النصوص الشــعرية، ويتجاوب صداها المؤلم عبر الأبيات والسطور الشعرية مشكلا مدارات تناصية لا تتوقف عند الشبيه والمماثل، بل تســعى إلى إثارة الإحســاس بالمختلــف وتمنحه أصالته ؛ وقد عمــد الطاهر الهمامي في المقطع الأول من قصيدة «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» إلى اســتدعاء صوت الخنساء في رثاء أخيها صخر من خلال بقايا تردد هذا الصوت في وجدان الشــاعر وفي سمعه، والســمع هو الذي يلتقط معاني أصوات العالم ويؤولها وفــق ما تقتضيه الضــرورة ويحتمه الموقف، ولذلــك كان لزاما على الشــاعر وهو يســتحضر بعض صفــات صخر «طويل النجاد»(42) أن يســتحضر معها لغة القصيدة وإيقاعهــا ووزنها – وهو من المتقارب – وبذلك خلق نوعا من التناغم الايقاعي بين النصين وبين الصوتيــن، والإيقاع كما حدده هنري ميشــونيك يعد تنظيما للذات في اللســان ولقيمها التــي تصنع تفردها وتعددها في الآن نفســه (43)، ولم تكن غاية الهمامي الاكتفــاء بهذا التناغم لأنه مجرد محفــز بإمكانه التأثير علــى موقف القارئ ورؤيته وصوته، ولهذا قام بعملية تحويل وتجاوز لتيمة الرثاء وللصفات الفردية التي تميز صخرا عن غيره من الأبطال الفرسان، لأن سقوط بغداد يتحمله الجميع، وهو فرض عين، ولذلك فإن الشــاعر تبنى أســلوب المساءلة والمحاســبة والاستنكار، ولم يكن مهادنا، لأن فقد بغداد لا تعادله إلا الشهادة، وهو ما دفعــه إلى اقتراض وتحويل صــدر البيت الأول من قصيدة «الشهيد» للشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود التي يقول في مطلعها :

سأحمل روحي على راحتي

وألقي بها في مهاوي الردى

حيــث اســتبدل الهمامي في النــص اللاحق ضمير المتكلــم بضمير جمــع المذكــر الغائب لكي يشــيع الإحساس بالغياب وفداحة الفقد، يقول :

أين «طوال النجاد» سراع الجياد

وقبضاتهم في السماء

وأرواحهم فوق راحاتهم ؟

ويمكن أيضا تفسير العدول عن صيغة المفرد المتكلم إلى صيغة جمع المذكر الغائب برغبة الهمامي في تجاوز خطاب الذات حينما يتعلق الأمر بقضايا الوطن، والتوجه للآخرين واســتدعاؤهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، «وفــي أحيان كثيرة يتداخــل الذاتي مع الجماعي فتكون أحــداث الكلام وليــدة هدف إنجــازي»(44)، وهو ما يتوخاه الشاعر من تساؤله، إذ يتوجه الاستفهام بأين نحو المكان، نحو بغداد التي سقطت بسبب افتقادها إلى رجال تتوفر فيهم صفات سرعة النجدة والتحدي والتضحية.

أما في المقطعين العاشر والحادي عشر فإن الطاهر الهمامي يلجأ إلى أسلوب التحريف والمحاكاة الساخرة، إما بدافع النزوع نحو المفارقة أو بدافع الهجاء والتعريض والتحقير، وقد جاءت نهاية المقطع العاشر من قصيدة «لوعة الغريب البغدادي» محرفة لمطلع قصيدة «الطمأنينة» لمخائيل نعيمة على مستوى التعبير والدلالة، يقول نعيمة في النص السابق :

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر

ويقول الهمامي في النص اللاحق :

أجل من ثقوب أبي جعفر دخلوا

سقف بيت أبي جعفر من قصب

ركن بيت الخليفة قش (45)

وقد ركز الهمامي فيها على أسلوب المفارقة لتعميق الإحساس بالتناقض بين ما يجب أن يكون عليه بيت الخليفة أبي جعفر المنصور من قوة ومنعة ترهب الأعداء، وبين ما يوحي به متخيل هذا البيت من التحقير والهوان، حيث لا يمكن لهذا البيت الذي يرمز للسلطة أن يحقق الإحساس بالحماية وبالطمانينة التي يجسدها متخيل بيت نعيمة، بما تتميز به صورته من صلابة وقوة «سقف بيته من حديد» في مقابل هشاشة وضعف بيت الخليفة «سقفه من قصب، وركنه من قش» ومن ثقوبه دخل الغزاة إلى بغداد، حيث تشير الكلمات / العلامات التي تؤثث سيمياء بيت الخليفة إلى تحريف آخر على مستوى الصيرورة الزمنية بين الماضي والحاضر، أي بين قوة وسطوة هذا البيت الذي يرمز للدولة العباسية وهي في قمة عنفوانها، وما آلت إليه سلطة وقوة حكام بغداد في الزمن الراهن، وهو ما دفع الشاعر إلى تحقير هذا البيت والزراية به، وتقديمه في صورة أقرب إلى الكاريكاتورية على الرغم مما يرمز إليه هذا البيت من سيادة ورفعة، وبالتالي فإن المحاكاة الساخرة بما تتوفر عليه من أسلبة تتيح الجمع بين المتناقضات على المستويين الموضوعي والوجداني وتسهم في توسيع فضاء الدلالة بما يجعل الإدانة حادة وفاضحة.

يهيمن أسلوب المحاكاة الساخرة في المقطع الحادي عشر ـ وهو أطول مقاطع القصيدة ـ حيث يحقق التحريف وظيفته الهجائية، منفلتا من قيود النصوص السابقة التي انطلق منها نص «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول بغداد»، وقد شكل تعلق هذا النص مع مجموع الملفوظات التي تحيل على نصوص سابقة، لم يبق منها في النص اللاحق سوى بعض ظلال المعاني المتحولة عن نماذج نصية متعالية، من التراث الشعري العربي ومن القرآن الكريم، وقد تأتي الإحالة صريحة أو تقف عند حدود الإلماح.

يقوم الهمامي في مطلع المقطع الحادي عشر بتفكيك البيت الشعري الذي أنشده علي بن الجهم بعدما طلّق البداوة وتطبع بطباع شعراء الحواضر وتكلم بلسانهم، يقول فيه :

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

وأعاد تشكيله الهمامي وفق النظام السطري الذي يعمل على تشتيت البيت الشعري وإعادة بناء معناه بما يتلاءم مع وظيفة الهجاء التي تشكل بؤرة الملفوظ اللاحق، يقول الهمامي :

عدونا على عدوة النهر

«بين الرصافة والجسر»

كانت «عيون المها» هاهنا

وهي في الجبهة الآن

تسقي المغول (46)

حيث أسهم التحريف وإعادة التشكيل في استقلال

المعنى اللاحق ومفارقته للمعنى السابق، فعيون المها اللائي كن يجلن بخيلاء وخفر بين الرصافة والجسر، أصبحن الآن ساقيات خمر في معسكرات الغزاة، وهو نزوع من الشاعر يسعى من خلاله إلى المبالغة في الإدانة والتعريض والتحقير؛ وتأخذ الإدانة مدى أوسع عندما تتسع دائرة الاقتباس والتحويل، حيث يتحول المقطع الحادي عشر من قصيدة «لوعة البغدادي ليلة دخول المغول» إلى ملتقى للعلامات اللغوية المهاجرة من فضاءات نصية متعددة، تتيح للمتلقي أن يرصد آثار العدوان والغزو الهمجي التي ما تزال بادية على كل ما أنتجته عبقرية الحضارة العربية الإسلامية، وهذا الموقف يستدعي إلى الذاكرة الآثار المدمرة والوحشية للمغول وهم يدخلون مدينة بغداد، وفي هذا السياق تسهم الذاكرة النصية في تدعيم حس الرفض لدى الشاعر والمتلقي على حد سواء، ويتسع معنى الرفض ويتضخم عندما تصبح مدنية الآخر الغازي مرادفة ومعادلة للوحشية والهمجية، ومنتجة للخراب والدمار؛ ولما لا يجد الشاعر وسيلة لمواجهة هذه المدنية المتغولة يدعو عليها بالهلاك وبالخسران، وهو معنى اقترضه الشاعر من القرآن الكريم، وأردفه بمعنى آخر جار في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، يلمح فيه إلى موقف الشنفرى الذي فضل حياة الفلاة والتشرد على حياة القبيلة بما تمثله من مظالم وجور، ويندرج هذا المعنى في سياق ردود الفعل الذاتية التي كان مصدرها إحساس الشاعر الحاد بالعجز والغربة واللوعة، يقول:

تلونا على مسمع الدهر: تبت يدا «المدنية»

وما أطيب العيش عيش الفلاة

وبين وحوش البرية (47)

نجد هذا الانكفاء على الذات أيضا عند امرئ القيس بعدما انقلب عليه بنو أسد، حيث يخرج غريبا ملتاعا يبحث عمن ينجده حتى ولو كان من الغزاة الأجانب، يقول امرؤ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا (48)

ويقول الهمامي مستأنسا بقول سلفه مع اختلاف النية والمقصد والموقف من الآخر الغازي:

بكى صاحبي . . . حين لم يلق صوتا

وأيقن أن يدا وحدها لا تصفق

وأن فما ملجما لا يجيب (49)

فكلاهما انقلب عليه أهله وهو يستصرخهم؛ امرؤ القيس انقلبت عليه قبيلته/ بنو أسد وانتزعوا منه ملك أبيه، والشاعر/ الغريب البغدادي انقلبت عليه أمته وخذله أهله فأصبح يعش لوعة الغربة وهو داخل وطنه وبين ذويه، فهو ككل بغدادي ليلة الغزو وسقوط بغداد، ولذلك اختار أن يسم نفسه بالغريب البغدادي، وجاء عنوان القصيدة معلنا عن هذا الوسم، وتلاه النص مؤولا ومعبرا عن مواقف الشاعر من قضايا أمته، إذ «يمثل النص في ذاته حضورا مكثفا (للمؤلف) أو هو بؤرة]وجب أن نتشبث بها»(50) معتمدا في ذلك على ضروب من الأسلبة والتحويل والتحريف والمحاكاة الساخرة التي تميز «معماريته الخاصة، وصيغه الفردية، وخفايا مهنته وحذقه»(51)، وهذا الوسم للطاهر الهمامي ولنصه لا يدخل في باب التقريظ، وإنما هو الاقتراب من النص في تعالقه مع مبدعه، وقراءته انطلاقا من إمكاناته التعبيرية، ومما يوفره من سنن للتعرف والتأويل، وأخرى ثقافية محملة بمنظورات استشهادية وبكتل من المدلولات التي نلج من خلالها إلى عالم الشاعر وإلى نصه.

الهوامش والإحالات

1) محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، في المرأة، الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص 07.
2) أحمد الجوة، شعرية وقضية، دراسة في شعر معين بسيسو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 1999، ص 11.
3) الطاهر الهمامي، تجربتي الشعرية، بيانات وتقييمات (1969-2004)، مطبعة فن الطباعة، نهج المختار عطية، تونس، ط1 ،2004، ص 12.
4) يرى الطاهر الهمامي أن عودته إلى القصيدة العمودية يعد من ناحية مصالحة مع السنة الشعرية العربية، ومن ناحية ثانية حوارا مع التراث الشعري العربي يعقد من خلال عموديته صلات ماكرة مع النص الشعري العربي القديم، يدمج من خلالها التجريب ضمن رؤية أرحب.
5) محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص18 .
6) ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ط1 ،1984، ص 13
7) الطاهر الهمامي، تجربتي الشعرية، ص 11.
8) محمد بن الطيب، تعدد الأصوات وتجاوب النصوص في قصيدة «شِعْب بوان أو فجّ نعسان» للشاعر الطاهر الهمامي، مجلة العاديات، جمعية العاديات السورية، عدد 3 ـ 4، حلب، 2009، ص 104
9) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ،، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط1، 1996، ص269.
10) أحمد الجوة، شعرية وقضية، ص 40.
11) الطاهر الهمامي، تجربتي الشعرية، ص 15.
12) المرجع نفسه، ص 16.
13) المرجع نفسه، ص 17.
14) المرجع نفسه، ص 15.
15) بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2003، ص138.
16) كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية، ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999، ص177 .
17) المرجع نفسه، ص177 .
18) عبد القادر بقشي، البعد الحجاجي في الشعر الحواري، دراسة تطبيقية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، علمية، فصلية، محكمة، عدد1، بني ملال، المغرب، 2012، ص152 .
19) الديوان، ص43 .
20) الديوان، ص47 .
21) الديوان، ص47 .
22) الديوان، ص52 .
23) الديوان، ص58 .
24) مايكل ريفاتير، الوهم المرجعي، ضمن الأدب والواقع (جماعي)، ترجمة عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، نشر تنسيفت، مراكش، ط1، 1992، ص40 .
25) عبد الله صولة، شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان «أغاني الحياة» من خلال صلوات في هيكل الحب (دراسة دلالية) ضمن دراسات في الشعرية، الشابي نموذجا (جماعي)، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1988، ص332 .
26) R. Jakobson, questions de poétique, pp 14-21, in T. Todorov, théories du symbole, points, seuil, 1977, p 342.
27) أحمد الجوة، شعرية وقضية، ص230 .

28) خليفة الميساوي، خطاب الفرد ـ خطاب الطبقة ـ ضمن قضايا المتكلم في اللغة والخطاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، دار المعرفة للنشر، تونس، 2000، ص65 .

29) T. Todorov, théories du symbole, p 343 .

30) محمد علي القارصي، البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار، ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم (جماعي) إشراف حمادي صمود، كلية الآداب بمنوبة، تونس، 1998، ص400 .

31) Michael Riffaterre, l'illusion référentielle in littérature et réalité, Points, Seuil 1988, p 92.

32) Ibid ، p 93 .

33) أحمد الجوة، شعرية وقضية، ص 244 .

34) L . Somville, intertextualité, in méthodes du texte, introduction aux études littéraires, ouvrage collectif, Duculot, Paris, 1987, p 117.

35) T. Todorov, qu'es ce que le structuralisme, 2. poétique, p 44.

36) أحمد الجوة، شعرية وقضية، ص 238 .

37) المرجع نفسه، ص 238 .

38) زهية جويرو، حلب في وجدان الطاهر الهمامي وفي شعره، مجلة العاديات، م. س، ص 93.

39) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيق، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص 19 .

40) شرح ديوان الخنساء، دار التراث، بيروت، 1968، ص15 .

41) أحمد الجوة، شعرية وقضية، ص15 عن
Henri Meschonnic, les états de la poétique, PUF, 1985, p 28.

42) قصيدة «الشهيد» للشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود نشرها سنة 1939، أي قبل استشهاده بعشر سنوات في معركة الشجرة سنة 1948 .

43) الديوان، ص 45 .

44) خليفة الميساوي، خطاب الفرد ـ خطاب الطبقة، م . س، ص 60 .

45) الديوان، ص 56 .

46) الطاهر الهمامي، حفيف الكتابة، فحيح القراءة، قضايا نظرية ونصوص تطبيقية، مطبعة فن الطباعة، نهج المختار عطية، تونس، ط1، سبتمبر 2007، ص 65 .

47) الديوان، ص 56، 57.

48) الأعلم الشمنتري، شرح ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، تصحيح الشيخ بن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص 170 .

49) الديوان، ص 57.

50) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيك، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 2000، ص 112 .

51) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988 .

قراءة في نظرية الحكم «الديني»

فتحي بوعجيلة /باحث، تونس

■ من أخطر ما يُهدّد حياة المجتمعات أن يُوَظَّف الدِّين، الذي هو منظومة قيَم سامية ومقوِّمُ توازن نفسيّ واجتماعيّ، في تحقيق مآرب ماديّة قاصرة، تتوسّع بها دائرة الأنانيّة، وتتعاظم بها انعكاسات المصلحيّة الضيّقة. ومن مظاهر هذا التوظيف الفجّ أن يركب السّاسَةُ الحاكمون الشعارات والتبريرات الدينيّة لتمرير برامجهم وخياراتهم وإيديولوجياتهم، ولتأبيد بقائهم في السلطة، ولتوسيع دائرة النفوذ بأقصى المستطاع. وقد اقترن استعمال الخطاب الدينيّ

في الممارسة السياسويّة السلطويّة، عبْر التاريخ، بتغوّل الأنظمة الاستبداديّة التي تشتري بـ «الرُّوحيّ» ثمنًا قليلاً.

1 - في معنى «الاستبداد» وتجلّياته :

يُعَرَّف «الاستبداد» بأنه النظام أو الحُكْم الذي يستقلّ فيه فردٌ أو مجموعة من الأفراد بالسلطة دون خضوع لقانون أو قاعدة ودون النظر إلى رأي المحكومين، ودون اعتبار للتبعات المنجرّة عن ذلك.

و«الاستبداد» صفة للحكومة المطلقة العنان، فِعْلاً أوْ حُكْمًا، وتكون إمّا غير مُلْزَمة بتطبيق تصرّفها على شريعة أو على أمثلة تقليدية، أو هي مقيَّدة بنوع من ذلك، ولكنّها تملك بنفوذها إبطال قوّة القيْد بما تهوى.

وتشمل صفة «الاستبداد» حكومة الحاكم الفرد المطلق الذي استلم الحكم بالقوّة أو بالوراثة، كما تشمل الحاكم الفرْد المقيَّد المنتخب متى كان غيرَ مسؤول، كما تشمل صفة «الاستبداد» الحكومة الدستورية المفرَّقة فيها كلّيًا قوّة التشريع عن قوّة التنفيذ وعن قوّة المراقبة، كما يذهب إلى ذلك عبد الرحمان الكواكبي (ت 1902).

ويعرّف محمد عبده (ت 1903) «المستبدَّ» بأنّه «مَن يفْعلُ ما يشاء، غيْرَ مسؤول، ويَحْكم بما يقضي هواه»، و«المستبدّ»، كما يقول بعضهم، يتحكّم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم، ويحْكُمُ بهواه لا بشريعتهم، ويعْلم

من نفسه أنه الغاصب المعتدي، فيضع كعْب رجْله على أفْواه الملايين من الناس يسدُّها عن النطق بالحقّ.

ويشتد استبداد المستبدّ في حكومة الفرد المطْلَق الوارث للعرْش القائد للجيش الحائز على سلطة دينية.

وقد اشتهر في التاريخ الحديث تعبير «الاستبداد الشرقيّ»، وهو اصطلاح أُطْلِق على حُكْم «البيروقراطية» الزراعية أو الإدارية التي تملك السلطات الفعليّة، في غياب مؤسسات دستورية أو اجتماعيّة قويّة تستطيع أن تمارس دورها في التأثير في المجتمع، وعادة ما يُسْحَبُ هذا الوصف على المجتمعات الآسيوية التي تُعْرَف بالشرق الأقصى والأدنى باعتبار أنها ارتبطت بهذا الشكل أكثرَ من غيرها.

وخلال القرن التاسع عشر، بدأ الألمان باستعمال مصطلح «الاستبدادية المستنيرة» للدلالة على نظام معيّن في الحكم وفي تاريخ أوروبا الحديث، واستعمل بعض الكتّاب اصطلاح «الدكتاتوريّة المستنيرة» أو «المَلَكيّة المستنيرة».

وتنضوي تحت «الاستبداديّة المستنيرة» مفاهيم المَلَكيّة المطلقة التي كانت معروفة في أوروبا، ومفاهيمُ عصر الأنوار الأوروبيّ المعبَّر عنه، فلْسفيّا، بكلمات خمس : الفرْد / العقل / الطبيعة / التقدّم / السعادة. ومن هذا الرباط المقدّس بين الفلسفة والسلطة المطلقة تحْصل السعادة.

وقد أُطلِق على نُظُم حكم المَلَكيّة التي قامت في أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن «الاستبداديّة المطلَقة»، وقد كانت ترتكز على الحكم المطلق والانفراد بكلّ مظاهر السيادة والسلطان، ولمْ تعْبأْ بالقوانين القائمة، ولا حدود صلاحيات الحاكم. وتعودُ جذور هذه «الاستبداديّة المطلقة» إلى حقّ «المُلْك الإلهي» الذي يُبرّر سلطة رئيس الدولة بإرادة سماويّة أو دينيّة، فتنتفي بذلك مسؤوليّته أمام أيّة هيئة أو قانون.

ويكون شكْل الحُكْم هاهنا استبداديًا أو قانونيًا، ولكن الحاكم لا يخضع للمحاسبة أو القانون. كما أن «الاستبدادية المطلقة» قد تكون فردية أو جماعية.

ويؤكّد خبراء السياسة والدساتير أن «الاستبدادية المطلقة» متقاربة في معناها ومفهومها مع «الدكتاتورية» و«الأوتوقراطية» وإن اختلفت في خلفيّة تشكيلها وفي تبريرها(1). ولا مراء في أنّ الاستبداد يتجلّى في أشكال عدّة، وتفرزه عوامل كثيرة، وإلى ذلك يُثْبت علماء الأديان أن الاستبداد السياسيّ متولّد، أبَدًا، من الاستبداد الدينيّ.

ويرى المحامي والفقيه السوريّ عبد الرحمان الكواكبي، الذي تمّ اغتيالُه مسمومًا على أيدي الأتراك في 1902، أنّ أوّل مَن سلَك استخدام الدّين في الإصلاح السياسيّ هُم حكماء اليونان، حيث تحيّلوا على ملوكهم المستبدّين في حمْلهم على قبول الاشتراك في السياسة بإحيائهم عقيدة الاشتراك في الألوهيّة، أخذوها عن الآشوريّين ومزجوها بأساطير توزيع الآلهة على عناصر الطبيعة وتفاصيل الحياة اليومية لإله الآلهة حقّ النظارة عليهم وحقّ الفصل في الخلاف.

ويذكر كلّ من عبد العزيز الثعالبي(ت 1944)، في عدد من كتاباته، والكواكبي في كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» أنّ الحكّام المستبدّين يستغلّون الدين للاستفراد بالحكم، والتسلّط على شعوبهم، فيغرقونهم في ثقافة الشعوذة والدّجل، ويحوّلون الأموال العموميّة إلى خدْمة منافعهم الشخصيّة، ومن أفدح ما صنعوه، زعمُهم أنّ توزيع الثروة قسمة «إلهية»، يجب قبولُها بالرضا والتسليم، وربّما خلقوا من هذا التأويل عقيدة أجْروْها مجْرى الإيمان من الدين، وجعلوها أساسًا للوعظ والتربية والتعليم، لصرْف عامّة الشعب عن التفكير في الحقوق المغتصبة بواسطة السلطة الماليّة والمطالبة بها، وبذلك يصبح النّاس مسخّرين لإدارة أفراد قلائل من أصحاب الأموال ومن لفّ لفّهم، في حين أنّ الثروة تتكوّن من

العمل، لا من الحظوظ والمصادفات التي لا أثر لها إلا في تفكير الخياليّين. فالعامل هو مُوجد الثروة ومُكوِّنها، وهي له دون غيره، وإن لمْ يتمكّن من استخلاصها بتمامها لنفسه، فينبغي على الأقلّ أن يكون له منها أوْفر قسط. وبجعْل الثروة تابعة لقاعدة العمل، يصير المال مُشاعًا غير مُحْتكَر لطائفة من المستأثرين. كما أنّ السّاسة المستبدّين استعملوا التعاليم الدينية التي تدعو البشر إلى خشية قوة غيبيّة عظيمة تتهدّد الإنسان بالمصائب في الحياة الدنيا كما عند البوذية واليهودية، وفي الآخرة، كما في المسيحية والإسلام، استعملوا هذه التعاليم، لينصّبوا أنفسهم مخلّصين ووسائط نجاة للمؤمنين، واقتطعوا نفوذهم، من سلطة حجّابهم من البراهمة والكهنة والقسيسين والدراويش وأمثالهم من خدَمة السلطان، الذين لا يأذنون للناس بالدخول إلا بعْد التعظيم وتقديم النذور والأثمان والالتجاء إلى سكّان القبور. وقد كانت «محاكمُ التفتيش»، وفتاوى فقهاء السلاطين، المضطلعةُ بمعاقبة المتهمين بـ«الزندقة» وبـ«مخالفة» بعض أحكام الدّين، وحمايةُ غلاة الصوفيّة ومنحرفيهم ومغفّليهم، والانتصارُ لخرافاتهم وادعاءاتهم، أظْهرَ مظاهر الاستبداد السياسيّ المتستّر بالدّين، «والدّين أقوى تأثيرًا من السياسة إصلاحًا وإفسادًا». ويومئ الكواكبي إلى أن العثمانيّين اتخذوا من الدّين وسيلة لإحكام سيطرتهم على المسلمين بأن ربطوا ما بين الله والحاكم من استحقاق التعظيم والرفعة عن السؤال والمؤاخذة على الأفعال. وأكثر من ذلك فهُم روّجوا للخرافات والبدع، طمسوا بها الوعْيَ وأضْعفوا بها القدرة على التصدّي لهم. كما شعرت الأقليّات الدينيّة من مسيحيّين ويهود بالتهميش والإقصاء، وهو ما دفع مثلاً أحمد فارس الشدياق (ت1887) إلى أن يستنكر استئثار الدولة بمذهب أو معتقد ناصحًا بالابتعاد عن فرْض أيّ دين خوْفًا من فقدان ثقة الرعيّة وذيوع النفاق(2).

ويؤكّد صاحب كتاب «طبائع الاستبداد»، مثلُه مثْل زعماء الإصلاح الدينيّ المسلمين، على أنّ «الحكومة الإسلاميّة»، وهو الاصطلاح الذي استعمله محمد الطاهر ابن عاشور (ت 1973) في كتابه «أصول النظام الاجتماعيّ في الإسلام»(3)، مؤسَّسَة على أصول الحرّية والعدل والمساواة والإخاء، وعلى «الشورى الارستقراطيّة» أي شُورى «أهل الحلّ والعَقْد» في الأمّة، بعقولهم لا بسيوفهم، كما أنها مؤسّسة على جعْل أصول إدارة الأمة بـ «التشريع الديمقراطيّ الاشتراكيّ». وقد كانت هذه الحكومة في صدْر الإسلام تحْت المراقبة الشديدة والمحاسبة التي لا تسامح فيها، والنقمةُ على عثمان بن عفّان (ت 656م) ثم على عليّ بن أبي طالب (ت 661م) أفصحُ دليل على اليقظة التامّة التي حصّنت هذه الحكومة ضدّ صفة «الاستبداد».

غير أنّ الفقهاء، حسب الكواكبي، جعلوا للفظة «العدْل» معنًى عُرْفيًا، وهو الحُكم بما قاله الفقهاء حتى أصبحت العبارة لا تدلّ إلا على هذا المعنى. كما سكتوا عن الأمراء الظالمين، ولمْ يُفسّقوهُم لجوْرِهِم، بل أوْجبوا لهُم الحمْد إن أصابوا الحقّ، وأوْجبوا الصبْرَ عليْهم إذا ظلموا، وعَدّوا كلّ معارضة لهُم بغْيًا ومفارقةً للـ «الجماعة» تُحِلّ دماءَ المعارضين، واستثنوْا الحكّامَ من النصيحة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، التي تمظْهرتْ في الدولة الحديثة بـ «البرلمان» أو «مجلس النوّاب»، وروّج «الدراويش» منهم أنّ الحاكم لا يكون إلاّ «وليّا من أولياء الله»، ولا يأتي بأمْر إلا بـ «إلهام من الله»، وأنه يتصرّف في الأمور ظاهرًا، ويتصرّفُ فيها «قطْبُ الغوْث باطنًا»، إلى غير ذلك من التلاعب بالمقولات الدينية لـ «شرْعنة» التجاوزات السلطويّة، وتبرير الأحكام السلطانية، يقول الكواكبي: «والناظر المدقّق في تاريخ الإسلام يجدُ للمستبدّين من الخلفاء والملوك الأوّلين وبعض العلماء الأعاجم وبعض مقلّديهم من العرب المتأخرين أقوالاً افتروْها على الله ورسوله تضليلاً للأمّة عن سبيل الحكْمة»(4).

2 - الحُكْم بـ «الشريعة»: معقوليّة أمْ حماسة ؟!

أ- أيّ مفهوم لـ «الشريعة»؟!

من المعلوم أنّ فئة واسعة من المعارضين لما يُسمّى بـ«تطبيق الشريعة الإسلامية»، لا ترفض فكرة الدِّين، ولا قِيَمَ الشريعة الإسلاميّة ومبادئَها وثوابتَها الضامنة لسلامة الاعتقاد وصوابِ التفكير ورشادِ السلوك وصلاح العمل، ولكنّها ترْفض مفهومًا معيَّنًا لـ «الشريعة»، ترىَ أنّه مغْلوطٌ بما أضْفاه من قداسة على الاجتهاد البشريّ المتنوّع والممتدّ عبر القرون الماضية. كما ترفض كيفيّةً معيّنة للتطبيق تعتقد أنها كيْفيّة دغمائيّة خاطئة، ولا تتوافق مع طبيعة الدولة المدنيّة الحديثة. ويذهب عدد من الباحثين إلى أنّ هذه الفئة الرافضة في ازدياد وتوسّع مستمرّ بفعْل التفتّح على العالم، وبفعل التحوّلات التاريخيّة الكبرى التي تمرّ بها المنطقة العربيّة، وكذلك بفعْل عديد الممارسات النكراء باسم «تطبيق الإسلام». من هنا تأكّدت أهمّيّة مراجعة مفهوم «الحُكْم بما أنزل الله»، وإعادة صياغته وفق مقاصد الإسلام الحنيف وكلّياته الكبرى، خصوصًا مع التطوّر الجذري والعميق لمفهوم الدولة الحديثة وتشكّل مفاهيم المجتمع المدنيّ الحرّ وواقع النظام العالميّ، وطبيعة القانون الدوليّ. علْمًا وأنّ مصطلح «تطبيق الشريعة» ليس اسمًا دينيًا في خطاب الوحْي يقتضي الالتزامَ به، وإنما هو شعارٌ تاريخيّ حادث أنتجتْه ظروف سياسيّة منذ منتصف القرن العشرين بعد سقوط الخلافة العثمانية وخروج الاستعمار وبناء الدولة العربيّة الحديثة وما ترتّب على ذلك من إلغاء لبعض الأحكام «الشرعيّة»(5). ولا يخْفى أنّ الذين قدّسوا هذا المصطلح اعتمدوا الآيات القرآنية التي تأمر بالحُكْم بما أنزل الله، وأشهرها آيات سورة المائدة.

ولئن استسهل شيوخُ الإسلام السياسيّ ومنظّروه التعريفَ بمفهوم «الشريعة»، فإنّهم كانوا طرائق قدَدًا في عرْض حَدِّ هذا الاصطلاح، وهُمْ يسارعون في غالب الأحيان، وعلى اختلاف مقارباتهم، إلى نسبة «الشريعة» إلى الله سبحانه، حتى تكون لنظريّاتهم سلْطةُ الوحْي المقدَّس، ويضمنوا سرعة النفاذ إلى القلوب المؤمنة. فـ «الشريعة»، عندهم، هي النظُم التي شرّعها الله أو شرّع أصولها ليأخذ الإنسان بها نفسَه في علاقته بربّه وعلاقته بأخيه المسلم وعلاقته بأخيه الإنسان وعلاقته بالحياة. وهي بهذا المعنى شريعة ربّانيّة دينيّة عامّة خالدة لا تُحْرج الناس في دينهم أو تضيّق عليْهم في دنياهم أو تُعجزهم عن مواجهة الجديد من أحْوالهم وأوْضاعهم.

ويُعرِّفون نظام «التشريع الإسلاميّ»بأنه الأصول والمبادئ الكلّيّة التي فرضها القرآن والسنّة في تنظيم شؤون الشريعة الإسلامية، وهي الأصول والمبادئ التي طُبّقت في صدْر الإسلام، كما يقولون، تطبيقًا واقعيًا مستقيمًا على ضوء ظروف البيئة ومقتضيات العصر. وكانت «الشريعة»، قريبًا من ثلاثة عشر قرْنًا، كما يروْن، أساسَ التشريع والقضاء والفتوى في العالم الإسلاميّ. وبهذا المعنى يتّفقون على أنّ واضع أحكام «الشريعة» هو الله وحْده، فليْس لبشر أن يُشرِّع أصولاً قانونيّة غير التي سنّها الله، وليس للإنسان فيها إلا الفهم والتّطبيق(6).

ب- «أَمْرُ الله»، ومخطّط تطبيقه لا يتردّد المدافعون من الإسلاميّين عن مبدإ تطبيق الشريعة، في اعتبار الخارجين عن تحكيم «شريعة الله» : كفَرَة. وتفصيلُ ذلك عندهم، أن الاعتقاد في أن الدين صلة بيْن العبْد وربّه ولا علاقة له بشؤون التشريع والحُكْم والقضاء هو كفْرٌ اعتقاديّ يُخْرج من الملّة الإسلاميّة. كما أنّ كلّ من يتّخذ القوانين الوضعية ومصادرَها أساسًا للحكْم ويستمدّ منها القوانين والنُّظم، ويؤسّس لها المحاكم في البلاد ليتقاضى إليها الناس، كما هو الشأن في كثير من البلدان الإسلامية التي استبدلت بـ «الشريعة الإسلامية» القانونَ الوضعيّ المستمدّ من القوانين الغربيّة، كلّ

ذلك كفْرٌ اعتقاديٌّ يُحْكَم على صاحبه بـ«الرِّدّة» إن كان مسْلمًا ظاهرًا. وكذلك يدْخل تحت هذا الحُكْم كلُّ مَن يعْتقد أن تحكيم القوانين الوضعيّة أوْلى وأحْسن من تحكيم «الشريعة»، وكذلك كلُّ مَن يعْتقد أن تحكيم القوانين الوضعيّة كتحكيم «الشريعة الإسلامية». أمّا مَن يحْكُمُ بغير «ما أنزل الله»، وهو يعْتقد أنّه تجاوز الحقّ وأخطأ وخالَف الصواب فحاله أحسن باعتباره كفَرَ كفْرًا عمليًا لا يُخرج من الملّة! . وبهذا الاعتبار يكون غير الحاكم بـ «ما أنزل اللهُ»، عندهم، كافرًا بألوهيّة الله وخصائصها، لكوْنه رفض «شريعة الله تعالى»، وبسبب الجحود أو المماحكة أو التأويل أو محاولة المراوغة والتهرّب من تطبيقها، وهو بذلك ظالمٌ وفاسقٌ بمقتضى الآيات القرآنيّة(7). من أجل ذلك، ينادي الإسلاميّون، بمختلف فصائلهم وتيّاراتهم، وبلهجاتٍ وخطاباتٍ ومناهجَ مختلفة، إلى ضرورة تطبيق «الشريعة» ووجوبها، استجابة لـ «الأوامر القرآنيّة»، ومقاومةً لمظاهر الفساد والانحطاط والتخلّف، واستعادة لقوّة المسلمين وعزّتهم(8) ويُقرّ منظّرو «تطبيق الشريعة الإسلاميّة» أنّ مشروعهم يصْطدم بمعوّقات عدّة، منها:

- الأمّيّة الدينيّة التي تُضْعف من حماسة نصرة هذا العمل، بعْد فهْمه والإحاطة بأهدافه القريبة والبعيدة.

- نفوذُ العَلمانيّة في نواحي الحياة.

- سيْطرة المنزع العقلاني في تحقيق مصالح النّاس.

- الاختلاف بيْن العاملين في الحقْل الإسلاميّ في مواجهة المؤامرة التي تُحاك ضدّ الإسلام(9). ولكنّ هذه المعوّقات وغيرها لا يمكن أن توهّن العزائم في المضيّ قُدُمًا، حسب رأيهم، نحْو تطبيق الحكْم بـ «ما أنزل الله» وفق تخْطيط مُحْكَم يمْنَح الغلبة في النهاية للإسلاميّين.

وهُم يروْن أنّ الانتقال من واقع باطل إلى تطبيق الشريعة الإسلامية يستدعي التدرّج بتهيئة «الايمان العميق والصحيح» و«العقيدة الراسخة»، ويُوجبون على كلّ مسلم في أرجاء المعمورة، أن يبْدأ بفهم «العقيدة الصحيحة» فهْمًا كاملاً سليمًا حكيمًا. ثمّ يتسلّح «مطبّقو الشريعة» بالثبات والصبْر والتأنّي وعدم اليأس والقنوط في إخضاع جميع مناحي الحياة لـ «الحكْم الإلهي».

وينادي المعتدلون من أنصار «تطبيق الشريعة»، والذين يدْعون إلى استئناف الحياة الإسلامية وإقامة دولة الإسلام، بضرورة مراعاة سنّة التدرّج في تحقيق هذا الهدف الحضاريّ السامي، باعتبار أن أحكام الشريعة الإسلامية لا يمكن أن تُطبّق بين عشية وضحاها في البلاد الإسلامية، ولا يُعْقَل أن يكون ذلك موْكولا إلى الصدفة أوأن يتمّ ذلك بالحديد والنار(10).

ويقترح بعْضهم، في هذا السياق، أن يُقْتدى بالرسول صلى الله عليه وسلم في تحقيق «الانقلاب» على نُظُم «الجاهلية» وطرُقها، بأن ينتقل زمام أمر الدولة من أيدي الحكّام، والزعماء المتغرّبين، والقيادات اللادينيّة، والمشبوهين الذين يعطون صورة سيّئة عن الإسلام في مفاهيمها وسلوكها، والذين لا يعْرفون إلا بناء المقاهي والسينما والمواخير وأماكن الفجور والدعارة، إلى أيدي رجال صالحين يفْرغون حياة البلاد في قالب «الإسلام». ويتمّ إنشاء الحياة الإسلامية في البلاد بنشر الدعاة بين جماهير الشعب، والتكثير من المواعظ والخطب في كلّ مكان، وإدخال الموادّ الدينية والشرعيّة في كلّ البرامج المدرسيّة، وفي كلّ المؤسسات التعليمية من الابتدائيّ إلى الجامعيّ، وإحداث تغييرات جذريّة في هذه المؤسسات لتستجيب أهدافها وبرامجها ووسائل عملها لمقتضيات «الشريعة الإسلاميّة». كما يتحتّم وضْع مجلات عديدة للأحكام القانونيّة المتعلّقة بالشريعة الإسلاميّة، والعمل على نشرها في كافة الدول الإسلامية(11).

واعتبارًا لأهمّية وسائل الإعلام وخطر الصّحافة، يؤكّد بعْضهم على ضرورة تطْهيرها، فيقول: «يجب أن نجْعل همَّنا الأكبر وشغلَنا الشاغل في المدرسة

والجامعة والإذاعة والصحافة ووسائل الإعلام وأجهزة التعليم والثقافة، إغلاقَ دور الصحافة والمجلات الخليعة التي تحْوي في بطونها كلّ فسْق ورذيلة وتنشر الأخبار والدعايات المغرضة والصوَر العارية، والضرْبَ بيد من حديد عليْها، وتقليمَ أظافر محرّريها ليكونوا عبرة لكلّ فاجر مرتاب، ومحاربةَ الشرّ والانحلال بكلّ صوَره وجميع أشكاله وألوانه، وقطْعَ دابر مَن يدْعو إليْه»(12).

ج-الانقلاب «الإسلاميّ»:

أسّس الداعية الهنديّ سيّد أبي الأعلى المودودي (توفّيَ في أمريكا سنة 1979) الجماعة الإسلاميّة بالهند وكان أميرَها عام 1941، وكان من زعماء الدعوة إلى تشكيل الحكومة الباكستانيّة وفق الشريعة الإسلاميّة. وقد اُعتُقِل في باكستان ثلاث مرات وحُكِم عليه بالإعدام ثمّ خُفّف إلى السجن بتهمة «التأجيج الطائفي». ويُعْتبر المودودي من أبرز مُرْشدي الحركات «الإسلاميّة» و«السلفيّة» في العالم. فهو يرى أن ظهور الدولة «الإسلاميّة» لا يكون بطريقة خارقة للعادة بقدر ما يكون في حاجة إلى أن تبرز أوّلا حركة شاملة مبنيّة على نظرية الحياة «الإسلاميّة» وفكرتها وعلى قواعد وقيم خلُقيّة وعمليّة توافق روح الإسلام وتُوائم طبيعته. ويقوم بمهام هذه الحركة قادة يظهرون استعدادَهُم التام للاصطباغ بهذه الصبغة «المخصوصة» من الإنسانية ويسعوْن لنشر العقليّة «الإسلامية» ويبذلون جهودهم في بثّ روح الإسلام الخلُقية في المجتمع ،ثمّ يُقام نظام تعليميّ وثقافيّ جديد ،على هذا الأساس،ليهيّئ رجالاً مطبوعين بـ «طابع الإسلام الخاصّ» ويتخرّج بفضله «مؤرخون مسلمون» و«فلاسفة مسلمون» و«فنانون مسلمون» و«اقتصاديّون مسلمون» و«قانونيّون مسلمون» و«ماليّون مسلمون» و«ساسة مسلمون» وغير ذلك من الكفاءات «المُسْلمة» في مختلف الاختصاصات حتى يقارعوا أيمة الفكر «ممّن لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ويجاذبوهم بحبل حتى يبسطوا سلطان سمُوِّهم الفكريّ على عقولهم وأذهانهم ويُرغموهُم على الاستسلام لزعامتهم الفكريّة والعقليّة»، والنظام التعليمي السائد، حسب رأي المودودي، قادرعلى تخريج العمال والموظفين والقضاة ووزراء الحكومات القائمة على مبادئ «غير مبادئ الإسلام»، ولكنّه لا يستطيع أن يُعدّ للمحاكم «الإسلامية» خادما واحدا من خُدّامها أو يخرج للشرطة «الإسلاميّة» شرطيّا واحدا من عامة أعوانها. ثمّ تتوسّع هذه الحركة «الإسلامية» بسيادتها الفكرية والعقلية على مختلف مناطق العالم لمكافحة «النظام الباطل المعوجّ السائد في المجتمع الإنسانيّ».

وبهذه الاستراتيجية المحليّة والتوسّعيّة يَعِد المودودي بوقوع «انقلاب عظيم في أفكار العامة وتتعطّش الحياة الاجتماعيّة إلى هذا النظام المخصوص من الحكم». فـ«الانقلاب الإسلاميّ» لا ينجح ولا يعطي نتائجه المرجوّة إلا إذا قامت حركة شعبية على أساس نظريات الأحكام القرآنيّة ودعامة سيرة الرسول صل الله عليه وسلّم وسُنّته الطاهرة، ونهوضُ هذه الحركة الشعبية وقوّتُها مرْهونان بـ «جهادها المستمرّ العنيف» حتى تغيّر «أسس الجاهليّة الفكريّة والخُلُقيّة والنفسيّة والثقافيّة السائدة في الحياة الاجتماعيّة». ويُبيّن المودودي أن المسلمين لا يزالون يجهلون مزايا الدولة «الإسلاميّة» ومنافعها ومحاسنها،لأنهم وُلِدوا في بيوت المسلمين وترعرعوا فيها لكنهم ثقفوا بثقافة أوروبية واقتبسوا نظرياتهم وآراءهم في العمران والاجتماع من تاريخ أوروبا وسياستها وعلومها العمرانية، فلذلك لم تقبل أذهانهم «الفكرة الإسلامية» واستعصى عليهم إدراك «حقيقتها السامية»، وبقيتْ نظرية «الدولة الفكرية» وهي الدول «الإسلاميّة» لا تزال غريبة.

ومن مزايا الدولة «الإسلاميّة»، حسب المودودي : أساسُ بنائها : تصوُّرُ مفهوم حاكمية الله الواحد الأحد،

ونظريتُها الأساسيّة : «الأمر» و«الحُكْم» و«التشريع» يختص بها الله وحده، وليس لفرد أو أسرة أو طبقة أو شعب أو النوع البشري شيءٌ من سلطة الأمر والتشريع، فلا مجال في حظيرة الإسلام ودائرة نفوذه إلا «لدولة يقوم فيها المرء بوظيفته خليفة لله تباركت أسماؤه، ولا تتأتى هذه الخلافة بوجه صحيح إلا من جهتيْن: إما أن يكون ذلك الخليفة رسولا من الله أو رجلا يتبع الرسول في ما جاء به من الشرع والقانون من عند ربه»(13).

وقد حدّد المودودي مصادرَ الدستور «الإسلاميّ»، فقصرَها على أربعة:

- القرآن
- سنة الرسول
- أعمال الخلفاء الراشدين
- مذاهب المجتهدين.

وتختلف الدولة «الإسلاميّة» عن الدولة «اللادينيّة» اختلافًا كليًا في بنيتها وطبيعتها وهيئتها التركيبيّة، فتلك، حسب المودودي، تحتاج في تأسيس بنيانها وإدارة شؤونها إلى «عقلية مخصوصة» و«خلق مخصوص» و«سيرة مخصوصة». «فجنودُها وشرطتُها ومحاكمها وضرائبها وخطتها الإدارية وسياستها الخارجيّة وقوانينها للسلم والحرب كلها تختلف اختلافا كلّيا عن أمثالها في الدول «اللادينيّة»، وكلُّ مَن أُعدّ لإدارة الدولة «اللادينيّة» ورُبِّيَ تربية خلُقية وفكرية ملائمة لطبيعتها لا يصلح لشيء من أمور الدولة «الإسلامية» لأنها -حسب المودودي- «تتطلّب وتقتضي أن يكون سائر أجزاء حياتها الاجتماعيّة وجميع مقومات بنيتها الإدارية من الرعية والمنتخبين والنواب والموظفين والقضاة والحُكّام وقوّاد العساكر والوزراء والسفراء ونظّار مختلف الدوائر والمصالح من الطراز الخاص والمنهاج الفذّ والمبتكر وهي تتطلّب بسجيّتها رجالا يخشون الله ويخافون حسابه، ويتمسكون في كلّ حال بما وضع الله من دستور وبما سنّ لهم من منهاج للعمل إلى الأبد، وإذا دخلوا أرضا «غزاة فاتحين» أمِن أهلها منهم (14).

ويثبت المودودي أن «الديمقراطيّة» ليست من الإسلام في شيء، فلا يصحّ إطلاق كلمة «الديمقراطيّة» على نظام الدولة «الإسلاميّة»، بل أصدق منها تعبيرًا، حسب رأيه، أن نقول :

«الحكومة الإلهية الإسلاميّة»،

أو : «التيوقراطيّة الإسلاميّة»،

أو : «التيوقراطيّة الديمقراطيّة»،

أو : «الحكومة الإلهيّة الديمقراطيّة»،

وهي تختلف عن «التيوقراطيّة الأوروبيّة» التي تقوم فيها طبقة من السدَنة مخصوصة يُشرّعون للناس قانونًا من عند أنفسهم حسب ما شاءت أهواؤهم وأغراضهم.

أما التيوقراطيّة «الإسلاميّة» فإنها تكون بأيدي المسلمين، وهُم الذين يتولوْن أمرها والقيام بشؤونها «وفق ما ورد به كتاب الله وسنة رسوله، ووفق هذا الطراز من الحكم تُخوَّل للمسلمين «حاكميّة شعبيّة مقيّدة تحت سلطة الله القاهرة». أما القوانين والتشريعات فهي جاهزة مؤبّدة، يتضمّنها النص الديني، ولكنها تحتاج أحيانا إلى شرح أو إيضاح، فلا يقوم بذلك إلا «مَن بلَغ درجة الاجتهاد من عامّة المسلمين». وفي هذا السياق يعتبر المودودي أن الديمقراطية الغربية مموّهة، وأصحابها يتشدّقون بأن فيها سيادة الشعب، في حين أن الذين تتكوّن منهم لا يسنّ كلهم القوانين ولا ينفّذونها جميعا بل يضطرّون إلى تفويض سلطانهم إلى رجال يختارونهم من بينهم ليشرّعوا قوانين ينفّذونها ولأجل هذا الغرض يضعون نظاما للانتخاب خاصا ولا ينجح فيه إلا من يغري الناس ويستولي على عقولهم بماله وعلمه ودهائه(15).

ومبادئ الحُكم «الإسلاميّ»، عند المودودي، سبعة لا ثامن لها، وهي:

-سيادة القانون الإلاهيّ
- العدل بين الناس
- المساواة بين المسلمين
- مسؤولية الحكومة
- الشورى
- الطاعة في المعروف
- طلب السلطة ممنوع.

ومِن الأسس المتينة التي تقوم عليها الدولة الدّينيّة -حسب المودودي- تصفيةُ كل كفاءات الدولة «اللادينيّة»، فقضاة هذه الدولة، ورؤساء محاكمها ليسوا بأهل لأنْ يُناط بعُهدتهم أيّ عمل مهْما كان حقيرًا في محاكم الدولة «الإسلاميّة»، وكذلك الشرطةُ «اللادينيّة» فهي لا تستحقّ أن يُفوّض إليها أمر، وكذلك الجيشُ لا يُمْكنهم أن يتجنّدوا في الجيش «الإسلاميّ»، ويدعو الدولَ «الإسلاميّة» عند قيامها أن تزجّ بوزراء الخارجيّة في السجون «عقاباً لهُم على ما اقترفوه من الكذب وما ابتكروه من أساليب المكر والخديعة» وأن يُحْرَموا من جميع المناصب (16).

3 - التكفير والجهاد حتى الحُكْم «الإسلاميّ» عند سيّد قطْب:

لقد شغلت شخصيّة سيّد قطب (ت1966) الناسَ بثراء تركيبتها الفكريّة، وتعدّد مواهبها الإبداعيّة، وتباين رؤاها العقديّة والثقافيّة إلى حدّ التناقض والغرابة. فالرجل الذي يرفض محافظة مصطفى صادق الرافعي(ت1937) وتقليديّته، ويُعْجَب بطه حسيْن (ت1973)، وتوفيق الحكيم (ت 1987)، ويغالي في تعظيم موهبة عباس محمود العقّاد (ت 1964) الشعريّة، ويكتب النثْر والشعْر، ويخوض المعارك الأدبية المشهودة، وينشر «التصوير الفنّي في القرآن» و«النقد الأدبي، أصوله ومناهجه»، .. هذا الرجل هو نفْسُه الذي يُصْدر سنة 1964 آخر كتاب في حياته هو «معالم في الطريق»، وقد ألّفه ليكون بيانًا لمنهج عمل الحركة الإسلامية، وتوضيحًا لمعالم طريقها في الدعوة إلى الله.

وأساس الكتاب فصولٌ كتبها سيّد قطب من سجْنه، ثمّ أوْصلها، بوساطة أخته حميدة قطب (ت 2012) وزينب الغزالي (ت 2005)، إلى التنظيم الإخوانيّ الجديد الذي كان يعمل خارج السجون، ثمّ خرج سيّد قطب من السجن وأشرف عليه وقاده. وبما أنّه قاد هذا التنظيم بإذن من المرشد العامّ للإخوان المسلمين آنذاك حسن الهضيبي(ت 1973)، وبما أنّ كتاب «معالم في الطريق» هو منهاج عمل التنظيم الجديد، فإنّ الهضيبي، كما يؤكّد المطلعون، قد قرأ الكتاب قبل طباعته، وسُرَّ به، وأذن بنشره وباعتماده في منهاج العمل الإخواني. مع أنّ بعْض الإخوانيّين، من قبْل وإلى اليوم، يحاولون إنكار هذا التبنّي، مثبتين أنّ سيّد قطب ليس مفكّرًا إخوانيًا، وأنّ كتبه الحرَكيّة ليست معتمَدة عند الإخوان، وأنّه خرج عن منهج الإخوان بتفسيره «في ظلال القرآن» الصادر في أجزاء منذ 1952، وبكتابه «معالم في الطريق» الذي يتبرّأ بعض «جماعة الإخوان المسلمين» من الأفكار الواردة فيه(17)، فهو مرجع عقيدة الجهاد المُنبنية على تكفير المجتمع، في تنظيمات الحركة الإسلاميّة(18).

أ- جاهليّة العصْر، ورسالة التّنظيم الحرَكيّ: لقد أكّد سيّد قطب على أنّ البشريّة تقف في القرن العشرين على حافة الهاوية بسبب إفلاسها في عالم القيَم. فالعالم يعيش كلّه في «جاهليّة» تعتدي على سلطان الله في الأرض، وعلى أخصّ خصائص الألوهيّة، وهي «الحاكميّة» التي أُسْنِدت إلى البشر عوَض أن تُسْنَد إلى الله.

وقد اعتبر قطب أنّ «جاهليّة» هذا العصر هي، تمامًا، كالجاهلية التي عاصرها الإسلام أو هي أظْلم،

ويقول: «كلّ ما حوْلنا جاهليّة.. تصوّرات الناس وعقائدهم، وعاداتهم وتقاليدهم، موارد ثقافتهم، فنونهم وآدابهم، شرائعهم وقوانينهم، حتى الكثير ممّا نحسبه ثقافة إسلامية ومراجع إسلامية وفلسفة إسلامية وتفكيرًا إسلاميًا هو كذلك من صنع هذه الجاهلية»(19).

ويرى سيد قطب أنّ المجتمع «الجاهليّ» هو كلّ مجتمع غير مُسْلم، ولا يخلص عبوديته لله وحده في التصوّر الاعتقاديّ وفي الشعائر التعبّديّة، وفي الشرائع القانونية، وتدخل في إطاره جميع المجتمعات القائمة اليوم في الأرض: المجتمعات الشيوعية، المجتمعات الوثنية، المجتمعات اليهودية والنصرانية، المجتمعات التي تزعم لنفسها أنها مُسْلمة والتي يعلن بعضها «علمانيّته» وعدم علاقته بالدين أصْلا، وبعضها يعلن أنّه يحترم الدّين، ولكنّه يخرج الدين من نظامه الاجتماعي.

لقد بيّن سيّد قطب في كتابه «معالم في الطريق» أنّ وجود الأمّة الإسلامية قد انقطع منذ قرون كثيرة، وأنّ مصطلح «العالم الإسلامي» ادّعاء لأنّه لا صلة له بالإسلام باعتبار ما سُلِّط عليه من تهميش وإفساد. ويحدّد معنى «الأمّة المسلمة» بمعنى الجماعة التي تنبثق حياتهم وتصوّراتهم وأوضاعهم وأنظمتهم وقيَمهم وموازينهم كلها من المنهج الإسلامي، ويحكمون بشريعة الله في الأرض. ولذلك يعْلن موقفه الصريح قائلا: «المسألة في حقيقتها هي مسألة كفر وإيمان، مسألة شرك وتوحيد، مسألة جاهليّة وإسلام، وهذا ما ينبغي أن يكون واضحًا.. إنّ الناس ليسوا مسلمين كما يدّعون، وهم يحْيوْن حياة الجاهليّة»(20).

ووفق هذا التصوّر يحدّد سيّد قطب طبيعة المعركة، فيقول: «إنها ليست معركة سياسية ولا معركة اقتصادية، ولا معركة عنصرية.. ولو كانت شيئًا من هذا لسهُل وقْفها وسهُل حلّ إشكالها، ولكنّها في صميمها معركة عقيدة، إمّا كفر وإمّا إيمان.. إمّا جاهليّة وإمّا إسلام»(21). وتحيلنا هذه النظرة إلى المجتمع على مؤلّفات محمد قطب شقيق سيّد، ومنها: «جاهلية القرن العشرين»، و«هل نحْن مسلمون؟».. كما يذهب سيّد قطب إلى أنّ العالم الغربيّ لا يستحقّ الوجود بعدما انتهت «الديمقراطية» فيه إلى ما يشبه الإفلاس، وأنّ النهضة العلميّة الأوروبية المبتدئة في القرن السادس عشر الميلادي والواصلة إلى ذروتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لمْ تعُدْ تملك رصيدًا جديدًا. من أجل ذلك لابُدّ من قيادة للبشرية جديدة تملك القدرة على صيانة الحضارة المادّية التي وصلت إليها البشرية عن طريق العبقرية الأوروبية في الإبداع المادّي، وتزوّد البشريّة بقيَم جديدة جدَّة كاملة بالقياس إلى ما عرفته البشرية، وبمنهج أصيل وإيجابيّ وواقعيّ في الوقت ذاته. والإسلام وحْده هو الذي يمْلك تلك القيَم وهذا المنهج.

ولا يتردّد سيّد قطب في التكلّم باسم «الإسلام» مؤكّدا: «إنّنا نحْن الذين نقدّم الإسلام للنّاس»(22)، ويتزعّم حرْب اقتلاع «الجاهليّة»، رافضًا ما سمّاه بـ «المهادنة» و«التلفيق» في استعمال مصطلحات «ديمقراطيّة الإسلام» و«اشتراكيّة الإسلام»، فهو وجماعته، كما يصرّح هو، يرفضون جميع الأنظمة في الشرق وفي الغرب، لأنّها منحطّة ومتخلّفة بالقياس إلى ما يريد الإسلام أن يبْلغ بالبشرية إليه.

ويتحتّم، والحالة هذه، ظهور طليعة مسلمة تمْضي في خضمّ الجاهلية الضاربة الأطناب في أرجاء الأرض جميعًا، ولكنّها تمضي وهي تزاول نوْعًا من العزلة من جانب، ونوْعًا من الاتصال من الجانب الآخر بالجاهليّة المحيطة.

ب- الوطن: يؤكّد سيّد قطب على أنّ مشروع «البعث الإسلامي» خطوة لايمكن تخطّيها، وبمقتضاها يتمّ إعادة وجود الأمّة المسلمة، لكيْ يؤدّيَ الإسلام دوره المرتقَب في قيادة البشريّة مرّة أخرى. وليس مطلوبًا من هذه الأمّة، حسب سيّد قطب، أن تقدّم للبشريّة تفوّقًا خارقًا في الإبداع الماديّ يَحْني لها الرقابَ، ويفرض

قيادتها العالميّة من هذه الزاوية لأنّها من المستحيل أن تلحق بالعبقرية الأوروبية، فلابدّ حينئذ من مؤهّل آخر هو «العقيدة» و«المنهج» الذي يسمح للبشرية أن تحتفظ بنتاج العبقرية المادية تحت إشراف تصوّر آخر يلبّي حاجة الفطرة كما يلبّيها الإبداع الماديّ، والزعيم بذلك هو المجتمع المسْلم.

وفي هذا السياق، يعتبر سيّد قطب «الوطن» دارًا تحْكمُها عقيدة ومنهاج حياة وشريعة من الله، و«الجنسيّة» هي عقيدة ومنهج حياة. ذلك هو المعنى اللائق بالإنسان، أمّا المعاني الأخرى لـ«الوطن» و«العشيرة» و«القبيلة» و«الجنسيّة» فهي مظاهر «شِرْكيّة» حسب سيّد قطب الذي يقول في معرض الدفاع عن ضرورة الجهاد من أجل إقرار «العقيدة» و«المنهج»: «والذين يبحثون عن مبرّرات للجهاد الإسلاميّ في حماية الوطن الإسلامي، يغضّون من شأن المنهج ويعتبرونه أقلّ من الموطن، وهذه ليست نظرة الإسلام إلى هذه الاعتبارات. إنها نظرة غريبة على الحسّ الإسلامي، أمّا الأرض بذاتها فلا اعتبار لها ولا وزن، وكلّ قيمة للأرض في التصوّر الإسلامي، إنما هي مستمدّة من سيادة منهج الله وسلطانه فيها»(23). وفق هذا التصوّر، ينادي سيّد قطب إلى ضرورة التخلّص من ضغط المجتمع الجاهليّ والتصوّرات الجاهليّة والتقاليد الجاهليّة والقيادة الجاهليّة. ويؤكّد على أنّ مهمّته الأولى، هو وجماعته، هي تغيير هذا المجتمع من أساسه. وأولى الخطوات في طريق التغيير هو «الاستعلاء» على هذا المجتمع وقيَمه وتصوّراته، وألاّ تعدِّل الجماعة في قيَمها وتصوّراتها قليلاً أو كثيرًا لتلتقيَ مع هذا المجتمع الضالّ والكافر في منتصف الطريق.

فسيّد قطب لا يؤمن بالمُلايَنة ولا بالمصاحبة، بل لا يرى غير المواجهة سبيلاً إلى الأسلمة والتطهير، إذ يقول: «لن نتدسّس إليْهم بالإسلام تدسّسًا، ولن نربِّت على شهواتهم وتصوّراتهم المنحرفة، سنكون صرحاء معهم غاية الصراحة.. هذه الجاهليّة التي أنتم فيها نَجَسٌ والله يريد أن يُطهّركم»(24).

على هذه العقيدة التي اعتبرها سيّد قطب هي «الإسلام» وماعداها كفْرٌ وظلماتٌ، يتأسّس التنظيم الجهاديّ الزعيم بإخراج العالم بأسره من الظلمات إلى النور؟..

ج- الجهاد: يتكلّم سيّد قطب في مشروعه الجهاديّ: «معالم في الطريق»، كما قد بيّنّا، باسم «الإسلام»، ويعْلن أنّه وجماعته سيقدّمون «الإسلام» للنّاس. وبناءً على هذه العقيدة، يؤكّد قطب على أن الإسلام يهدف ابتداءً إلى إزالة الأنظمة والحكومات التي تقوم على أساس حاكميّة البشر للبشر وعبوديّة الإنسان للإنسان. وهو يرى أنّ كلّ مَن فقُهَ طبيعة الدين الإسلامي، يدْرك -بداهةً- حتْميّة الانطلاق الحرَكي للإسلام في صورة الجهاد بالسيْف إلى جانب الجهاد بالبيان، ويدرك أن ذلك لمْ يكن حركة دفاعيّة بالمعنى الضيّق الذي يُفْهَم، اليوم، من اصطلاح «الحرْب الدفاعيّة».

فالإسلام، حسب سيد قطب، انطلاقٌ في الأرض بالجهاد لتحطيم «مملكة الهوى البَشَري» في الأرض، وإقامة «مملكة الشريعة الإلهية» في عالم الإنسان، أمّا محاولة إيجاد مبرّرات دفاعيّة للجهاد الإسلامي بالمعنى الضيّق للمفهوم العصري للحرب الدفاعيّة، ومحاولة البحث عن أسانيد لإثبات أن وقائع «الجهاد الإسلامي» كانت لمجرّد صدّ العدوان من القوى المجاورة على «الوطن الإسلامي»، وهو في عرْف بعضهم جزيرة العرب، فهي محاولة تنمّ عن قلّة إدراك لطبيعة هذا الدِّين ولطبيعة الدوْر الذي جاء ليقوم به في الأرض، كما أنها محاولة تشِي بالهزيمة أمام ضغط الواقع الحاضر وأمام الهجوم الاستشراقي الماكر على«الجهاد الإسلامي».

وتبَعًا لذلك، ينْكر سيّد قطب على المسلمين الذين

لمْ يبْق لهُم من الإسلام إلا العنوان، والمهزومين روحيًا، اعتقادَهم أنّ الإسلام لا يجاهد إلا للدفاع، وتخلّيَهم عن منهجه وهو إزالة الطواغيت كلّها من الأرض جميعًا، وتحطيم الأنظمة السياسيّة الحاكمة. ويعتبر قطب أن الحركة الإسلامية تواجه واقعًا بشريًا غارقًا في جاهليّة اعتقاديّة تصوّريّة، بوسائل مكافئة لوجوده الواقعيّ، ومعنى ذلك أنّها تواجهُه بالدعوة والبيان، وكذلك بالقوّة والجهاد لإزالة الأنظمة والسلطات القائمة عليها. فالحركة الإسلامية لا تكتفي بالبيان في وجه السلطان الماديّ، مثلما لا تستخدم القهر المادي لضمائر الأفراد. والتنظيم الحركيّ والبيان متلازمان، وهُما، معًا، يواجهان العقبات الماديّة، وفي مقدّمتها السلطان السياسي القائم على العوامل الاعتقادية التصوّريّة والعنصريّة والطبقيّة والاجتماعيّة والاقتصادية المعقّدة المتشابكة. كما أنّ التنظيم الحركيّ والبيان، لا بدّ منهما لانطلاق حركة تحرير الإنسان في الأرض، ولتوجيه الضربات للقوى السياسيّة. ومن سمات هذه الحركة، كما يحدّدها قطب، الضبْطُ التشريعيّ للعلاقات بين المجتمع المُسْلم وسائر المجتمعات الأخرى، وقيام ذلك الضبط على أساس أنّ الإسلام لله هو الأصل العالميّ الذي على البشريّة كلّها أن تفيء إليه، أو أن تسالمَه بحمْلتها، فلا تقف لدعوته بأيّ حائل من نظام سياسيّ أو قوّة ماديّة، وأن تُخْليَ بيْنه وبين كلّ فرْد يختاره أو لا يختاره بمطلق إرادته، ولكن لا يقاومه، ولا يحاربُه، فإن فعل ذلك أحدٌ كان على الإسلام أن يقاتلَه حتى يقتُلَه أو حتى يعْلن إسلامَه ولايفتُر سيّد قطب في التوكيد على أنّ «الجهاد ضرورة للدعوة»، وليس العصْرُ، حسب رأيه، عصْرَ الموعظة الحسنة والاكتفاء باللسان والبيان الفلسفيّ النظريّ، سواءٌ أكانت دار الإسلام آمنة أمْ مهدَّدَة من جيرانها. والإسلام حين يسعى إلى السّلم، لا يقصد السّلم الرخيصة، وهي مجرّد أن يؤمّن الرقعة الخاصّة التي يعتنق أهلُها العقيدة الإسلامية، وإنّما هو يريد السّلم التي يكون الدين فيها كلّه للّه.

ويستدلّ قطب بما أسماه بـ«جدّيّة النصوص القرآنيّة» و«جدّيّة الأحاديث النبويّة» التي تحضّ على الجهاد الأبديّ لنشر الإسلام، كما يستدلّ بـ «جدّيّة الوقائع الجهاديّة» في صدر الإسلام وعلى مدى طويل من تاريخه، يقول في هذا المعنى: «تمْنع هذه الجدّيّة الواضحة أن يجول في النفس ذلك التفسيرُ الذي يحاوله المهزومون أمام ضغط الواقع الحاضر وأمام الهجوم الاستشراقي الماكر على الجهاد الإسلامي. ومَن ذا الذي يسمع قوْل الله سبحانه في هذا الشأن وقوْل رسوله صل الله عليه وسلم ويتابع وقائع الجهاد الإسلامي ثمّ يظنّه شأنًا عارضًا مقيّدًا بملابسات تذهب وتجيء ويقف عند حدود الدفاع لتأمين الحدود»(25).

وفي معرض تفسيره للآية 38 من سورة الأنفال: «وقاتلوهُمْ حتّى لا تكونَ فتنةٌ ويكونَ الدِّين كلُّه لله..»، يبيّن سيّد قطب أنّ هذه الآية تقرّر حكْمًا دائمًا للحركة الإسلاميّة في مواجهة الواقع الجاهليّ الدّائم، ولا بُدّ لتحقيق هذا الهدف الضخم، حسب نظره، من أمريْن أساسيّيْن، أوّلهما دفْع الأذى والفتنة عمّن يعتنقون هذا الدّين ويعلنون تحرّرهم من حاكميّة الإنسان، وثانيهما تحطيم كلّ قوّة في الأرض تقوم على عبوديّة البشر للبشر في أيّ صورة من الصوَر. ويعتبر مثل هذه الآيات الداعية إلى القتال، أقوى المبرّرات الأدبيّة التي تحفّز على المدّ الإسلامي المتلازم مع الجهاد(26).

لقد عدَّ سيّد قطب محاربة الأنظمة السياسية المدنيّة من بواعث الجهاد، فهي أنظمة مردّ الأمْر فيها إلى البشر، ومصدر السلطات فيها هُمُ البشر، وهو تأليهٌ لهُم. وإعلان الحرْب على هذه الأنظمة هو انتزاع سلطان الله المغتصَب وردّه إلى الله، وطردُ المغتصبين له الذين يحْكمون الناس بشرائع من عند أنفسهم، فيقومون منهم مقام الأرباب، ويقوم الناس منهم مقام العبيد. كما أنّ الحرْب الجهاديّة ضدّ الأنظمة الوضعيّة، هي تحطيم لمملكة البشر لإقامة مملكة الله

في الأرض، وينفي قطب أن تقوم مملكة الله في الأرض بأن يتولّى الحاكميّة رجالٌ بأعيانهم، همْ رجال الدّين، كما كان الأمر في سلطان الكنيسة، ولا رجالٌ ينطقون باسم الآلهة كما كان الحال يُعْرَف باسم «التيوقراطيّة» أو «الحكم الإلهي المقدّس»، ولكنّها تقوم بأن تكون شريعة الله هي الحاكمة، وأن يكون مردّ الأمر إلى الله وفْق ما قرّره من شريعة مبيّنة. ولا تكون سيادة الشريعة الإلهية وحْدها وإلغاءُ القوانين البشرية بمجرّد التبليغ والبيان بل، وكذلك، بالحديد والنّار ويرى قطب، أنّ من حقّ «الإسلام» الذي تمثّله الحركة الإسلامية أن يتحرّك ليُحطّم الحواجز من الأنظمة والأوضاع التي تغلّ من حرية الإنسان في الاختيار. فالإسلام ليس مجرّد عقيدة حتى يقنع بإبلاغ عقيدته للناس بوسيلة البيان، وإنما هو منهج يتمثّل في تجمّع تنظيميّ حرَكيّ يزحف لتحرير كلّ الناس والتجمّعات الأخرى. وحيثما وجد التجمّع الإسلاميّ الذي يتمثل فيه المنهج الإلهي، فإنّ الله يمنحه حقّ الحركة والانطلاق لتسلّم السلطات وتقرير النظام مع ترك مسألة العقيدة الوجدانية لحرية الوجدان. فالجهاد من لوازم الحركة الإسلامية، وإذا كفّ الله أيدي الجماعة المسلمة فترةً عن الجهاد، فهذه مسألة استراتيجيّة، لا مسألة مبدإ، ومسألة مقتضيات حركة لا مسألة عقيدة. والجهاد، حسب سيّد قطب، لا ينقطع حتّى يُذعن العالم بأسره لسلطان الشريعة الإسلامية، ولذلك يرى أن البلدان المعادية لـ«إسلام» قد يأتي عليها زمان تُؤْثِر فيه أن لا تهاجم «الإسلام» إذا ترَكَها تزاول عبودية البشر للبشر داخل حدودها الإقليمية، ولكنّ «الإسلام» لا يهادنُها إلا أن تعْلن استسلامها لسلطانه، وهذه «القوّة الهجوميّة» هي عزّة «الإسلام» حسب رأي سيد قطب، إذ يقول: «وفرْقٌ بين تصوّر الإسلام على هذه الطبيعة وتصوّره قابعًا داخل حدود إقليميّة أوْ عنصريّة لا يُحرّكه إلا خوفُ الاعتداء»(27). هكذا، إذن، يتّضح أنّ كتاب «معالم في الطريق» لزعيم جماعة الإخوان المسلمين سيّد قطب كان، بحقّ، بيانًا منهجيًا للتنظيمات الجهاديّة التي تنطق باسم «الإسلام»، والتي تبْني تحرّكاتها على تكفير المجتمعات الإسلامية، وتضبط، وفق تلك العقيدة، استراتيجيّة «الفتح الإسلاميّ» الذي يزيل «الجاهليّة» في الأفكار والعادات والتقاليد والأنظمة السياسية والقوانين، ليطهّرها بـ«الحاكميّة الإلهية» في كلّ شيْء.

وليس من الصواب، حسب هذا الفكر، أن يكتفيَ ممثّلو الإسلام الفاتحون، بالحكمة والموعظة الحسنة، بل من اللازم أن يكون هناك جهادٌ يقاتلون به الذين لا يحْكمون بما «أنزل اللهُ» و«لا يحرّمون ما حرّم الله ورسوله ولا يَدينون دين الحقّ»، وتكون هناك بهذا التوجّه معركةٌ بين مسلمين «خُلّص» وبين مسلمين «مزيّفين» أو «كفّار»، في ديار الإسلام وديار الكفر على حدٍّ سواء، وتكون هناك :

قوّة حربيّة، سلاح..

غزوات... شهادة في سبيل الله...

غنائم، سبايا..،

4 - نصيب الحركات «الإسلاميّة» من الدّين والسياسة :

لم يزل الجدل قائما بين عموم الناس وفي الأوساط المثقّفة ،حول علاقة الأحزاب السياسيّة «الدينيّة» أو ذات المرجعيّة «الدينيّة» بالدّين ؟ :

هل تمثّل الدين حقّا؟،

هل هي ملتزمة به التزامًا تامّا، أم التزامًا انتقائيًا منفعيًا حسابيًا؟،

هل فهمُها للدّين واحد أم متعدّد؟،

ماهو «الدين» -بالضبط- حينئذ؟،

ما نسبة «تيوقراطيّة» هذه الأحزاب ومدنيّتها؟،

هل هي تمارس السياسة بمكرها وحساباتها أم هي تطبّق الدين بأخلاقه السامية وتحميه؟، ما مدى وجاهة القول إنّ هذا النوع من الأحزاب «سياسيّ متستّر ومتاجر بالدّين»؟

وإذا كان بعضٌ منها اليوم «يُغازل» الغرب، ويستميت في حماية مصالحه، ويتباهى في الحفاظ على مكاسب «حداثته» فما الحدود الفاصلة بين الأحزاب «ذات المرجعيّة الدينيّة» وبين الأحزاب «الليبراليّة»؟، بل ما الجدوى والمعنى من وجود هذه الأحزاب «الإسلاميّة» إذا اتفقت -جملة وتفصيلا- مع الأحزاب «المتغرّبة» «المتحرّرة»على اليسار وعلى اليمين ؟

هل هو «التكتيك» أو «المخاتلة» و«المراوغة» و«التمويه» أو «الاستدراج» أو «الحيلة» و«الخدعة» و«المكيدة»؟ . .

يؤكّد المفكّر هشام جعيّط، على أن السياسة شرٌّ بالطبع لأنها ملتقى المطامح والمطامع والكَرْه والغصْب، وقد ورث العالم الإسلامي عن الممارسة السياسيّة في العصر العباسيّ، امتهانَ الإنسان وتهميشَه، وغلّب على الدولة وفئات أخرى «الشرُّ السياسيّ»، في بعدٍ كامل عن لبّ الإسلام والقرآن حيث احترام الذات البشرية وتكريمها.

ويذكّر أن الدعوة المحمّدية كانت في خط التوحيديّة الساميّة من إبراهيم إلى موسى إلى عيسى وأنها مثّلت «حداثة العرب» في ذلك العصر لأنها أخرجتهم من «البدائية الدينيّة» وكوّنت مفهوم الدولة لديهم فألحقتهم بمستوى الشعوب المجاورة وأدخلتهم في تاريخية الروح وتاريخ الحضارة، وخاطبت الإنسان قصد تحويله إلى الخير، متخلّية بذلك عن سنّة «الانتقامات الجماعيّة» التي كانت سائدة في الجاهلية.

وقد تُرجم ذلك -حسب جعيّط- في العصر الأول للخلفاء الراشدين سياسيّا حيث أن «السلطة السياسية لم تلجأ أبدًا إلى إعدام معارضين وحتى منشقين حتى عثمان المرفوض جدّا لمْ يلجأ أبدًا إلا لنفي مُعارضيه نفيًا قصير الأمد أو إلى بعض العقوبات الجسدية فلمْ يقتل أحدًا وكان هو المقتول في نهاية الأمر، وكان عليٌّ شديد الصبر على الخوارج حتى قاموا بأعمال قتل فردية وتجمّعوا معلنين أنهم في حالة انشقاق وحرب، عندها ردّ بالحرب باعتبارها عملا جماعيا يرمي إلى حفظ الأمة. والأمور ستتغيّر لا حقا في عهد الأمويّين وبالأخص في عهد العباسيين من جرّاء تطوّر داخليّ وتحت تأثير ممارسات الحضارات السابقة في آن. »(28).

ويذهب في هذا السياق إلى أن «الإسلام السياسيّ الحاليّ» لا علاقة له بـ «الإسلام التقليديّ»، ويبيّن أن «الحركات الإسلاميّة» ليست حقيقة دينيّة في الأعماق ولا من وجهة الثقافة الدينيّة الفكريّة، «لأن القواعد الفكرية ضعيفة»، والتيارات الإسلامية تدعو إلى الثورة بعد الثورات الوطنية والقومية التحديثية، وهذه التيارات هي فعْلا، حسب جعيط، «اتجاه ثوريّ»، ولكنّها لا تفيد الثورة في شيء، لأن «الثورة» لا يمكن أن تعنيَ إلا التحديث والتقدم، في حين أن هذه «الحركات الإسلامية» تعمل عندما تستقر الأوضاع الجديدة على التراجع وحتى «التوبة»، وتدعو في انغلاق وسطحيّة إلى تضئيل فساحة القرآن وتقليص عمق رصيده الدلالي والتأويلي بحشر سلطته في تطبيق أحكام العقاب في الشريعة، ولا يمكن أن يعني ذلك سوى تأكيد ثقافي على الذات بمخالفة القيم الإنسانية للحداثة واستبعادها، لأن القرآن لا يمكن اختزاله في الحدود والعقاب في هذه الدنيا بل هو يركّز على الآخرة وعلى الايمان والأخلاق.

وبذلك لا شأن لهذه التوجّهات الأصولية غير «أسلمة المجتمع» و«الجهاد ضدّ نسيان الإسلام» و«الاحتجاج على احتقار الغرب للإسلام» دون أن يكون هذا الموقف الغربي من الدين دافعًا «الإسلاميّين» إلى البحث عن علّة هذا الفراغ الديني، عموما ونسبيا، وهو

أن «الغرب عوّض الدين بعمق الثقافة بدْءًا من القرن الثامن عشر، فأبدع النزعة الإنسانية أي الإنسان كقيمة عُلْيا، وتقدّم بصفة مذهلة في فكّ رموز العالم عن طريق العلم، فصار الإنسان الواعي يفقه تركيبة العالم ومضى شوطا بعيدا في الفلسفة ثم وعى التاريخ الإنساني وتركيبة المجتمعات والدول فالفراغ الديني امتلأ بفضل الفتوحات الفكرية والفنية مع أن الدين لمْ يُمْحَ تماما فحرية المعتقد مضمونة إلا أن الإطار المرجعيّ للحداثة يقلّص بالضرورة المشاعر الدينيّة»(29).

ويشير جعيّط في هذا الإطار إلى أن تراث «الإسلام التاريخيّ» يتعارض مع قيَم الحداثة مبيّنا أن الاستبداد والمجد الحربي الجهادي والشريعة كما ضبطها الفقهاء تتضارب مع الحرية وحقوق الإنسان وحقوق المرأة، ومن جهة أخرى يوضّح أن ليست هناك «حداثة غربية» و«حداثة إسلامية» وغير ذلك من التصنيفات العرْقية واللغوية والدينية بل الحداثة هي واحدة في جميع أبعادها و«الإسلام ينتشر أكثر فأكثر في العالم بسبب الحداثة وليس للاحتجاج ضدّها»(30).

ومن أشهر ما عُرف به محمد رشيد رضا (ت1935) في الميدان السياسيّ موقفه المحافظ من النظم الديمقراطيّة الغربيّة اللائكيّة وحرصه الشديد على إحياء النظام الخلافيّ التقليديّ في العصر الحديث.

وقد جزم رشيد رضا من خلال كتاب له بعنوان «الخلافة أو الإمامة العظمى» بأن نظام الخلافة واجب ومقرّر شرعا بصورة أبديّة لا مجال للاجتهاد فيه أو تغييره جذريا إن دعت الضرورة أو المصلحة إلى ذلك. ولما بادر مصطفى كمال أتاتورك (ت1938) إلى إلغاء نظام الخلافة القديم في مارس 1924 نهائيا وتعويضه بالنظام الجمهوري الحديث لم يتردّد رشيد رضا في تكفيره ورفض النظام السياسي الجديد قائلا عنه: «محض كفر وارتداد عن الإسلام لا شبهة فيه»(31).

ولا تخفَى خطورة هذه الفتوى باعتبار خلطها المتعسّف بين «المقدّس» و«الدنيويّ»، بين «السماويّ المحكَم» و«الأرضيّ المتغيّر» فهل يُعقل أن يُعامَل «النظامُ السياسيّ» الخاضع لفعْل البشر وأعرافهم كأنه «وحْي» لا يُمسّ، فرابطة العقيدة التي انضوت تحتها الخلافة العثمانيّة يمكن أن يُحافظ عليها بأشكال سلطويّة واسعة أخرى.

إنّ مثل هذه الفتاوى هي التي يستند إليها اليوم الدّاعون إلى إحياء «نظام الخلافة»، معتبرين إياه الكفيل الأوحد بتطبيق الإسلام والضامن الأساسي لتطبيق «الشورى» لا «الديمقراطية»، وهو في نظرهم العامل الأهمّ في تخليص البلاد العربية الإسلامية من التبعيّة للغرب، والانسلاخ والذوبان ويصرّ جمال الدين الأفغانيّ (ت1897) ومحمد عبده وأتباعهما من أصحاب الاتجاه الأصوليّ سلفيّ النزعة على أن الذي سبب تخلّف المسلمين حاضرًا هو ابتعادهم عن روح الشريعة وبالذات حين توخّى العثمانيون نظام الحكم المطلق وهو نظام يعتبر خرقا لنظام الحكم الإسلاميّ الذي يسميه الكواكبي «الدولة الإسلاميّة» أو «دولة الشورى».

وقد وقف الأفغاني موقف الرفض داعيًا إلى وحدة للمسلمين تختلف جذريًا عن تلك التي دعا إليها الخليفة العثمانيّ، رافعًا شعار «الجامعة الإسلاميّة» وهو شعار يحمل توجّهًا ثوريًا يقضي بتوحيد المسلمين في النضال ضد الخلافة العثمانيّة لا بتوحيدهم تحت رايتها.

واتخذ محمد عبده في تأييده لأستاذه ورفيقه الأفغاني بشأن الجامعة الإسلاميّة موقفًا متميّزًا باعتباره طالب باستعادة العرب زعامة الأمة. واندفع علي عبد الرازق (ت 1966) في «الإسلام وأصول الحكم» الذي ألفه عام 1925 مدافعًا عن مصطفى كمال أتاتورك من ناحية، وليردّ فيه على أنصار الجامعة الإسلامية الذين يعتقدون في ضرورة بقاء الخلافة باعتبارها في الإسلام

واجبة الوجود ومتمتعة بالسلطتيْن الروحيّة والزمنيّة معًا، تربط بين سلطة الدّين والدنيا وهو ما يطلبه «الإسلام» في المنظور السلفيّ من ناحية، وباعتبارها تتخفّى وراء الدّين لتفرض اضطهادها القوميّ لأمم شتى لعلّ أهمها، عددًا وسعةَ أرض، الأمة العربية (32).

صفوة القوْل، في ختام هذه المحاولة، إن الخلط بين «الدينيّ» و«السياسيّ» جريًا وراء امتلاك السلطة، وفرْض قراءة للإسلام مخصوصة، باستهواء الوجدان، واستمالة العاطفة، وتوجيه النصّ الدينيّ وتوظيفه، وتجييش الدعاة والمبشرين السياسويّين، ثمّ المواجهة المسلّحة، وإراقة الدماء، أثبَتَت، تاريخيًا وواقعيًا، عديدَ الإخفاقات، والمآزق، والمآسي، وهي إساءة للدّين المقدّس والمتعالي على المآرب الشخصيّة والحسابات الضيّقة، كما أنه تضييقٌ على «مدنيّة» الحُكم التي لا تنفي بالضرورة ثوابتَ الدّين ومقوّمات الهُوية، بل تَفْهَم كلّ ذلك وتصوغه ضمن رؤية واسعة تتعدّد فيها المقاربات وتتنامى وِفْقها الاجتهادات.

وإنّ الحماسة الرعناء في المناداة بـ «تطبيق الشريعة»، دون التحرّر من سلطة الفهْم الضيّق للدّين، ومن جهْل مقاصده، ومن القراءة الحرْفيّة للقرآن والسنّة وإهمال مقامات الخطاب في نصوصهما، وسياقات أحكامها وغائياتها، ومن تقديس الاجتهاد الفقهيّ، ومن انعدام وعْي الواقع والمتغيّرات وعطاءات العقل البشريّ، فوّتتْ على أصحاب هذا المشروع، أوّلاً وقبْل كلّ شيء، ومن حيث لا يشعرون، فرصة إقناع الآخر بصواب نظرية هُم أوّل المدافعين عنها، ألا وهي: الإسلام صالحٌ لكلّ زمان ومكان.

المصادر والمراجع

- ابن عاشور(محمد الطاهر) : أصول النظام الاجتماعي في الإسلام ط.الشركة التونسية للتوزيع. د.ت.
- الثعالبي (عبدالعزيز) : روح التحرّر في القرآن. بالفرنسية والعربية ط 1 بيروت1985
- جعيط (هشام): أزمة الثقافة الإسلامية ط 1 دار الطليعة بيروت 2000
- الجوير (إبراهيم): أثر تطبيق الشريعة الإسلامية في حل المشكلات الاجتماعية. ط 1 الرياض1994
- الخالدي (صلاح): سيّد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد. ط 2 دمشق بيروت 1994
- السدلان (صالح): وجوب تطبيق الشريعة الإسلامية في كلّ عصر. ط 1 الرياض1997
- السماوي (أحمد): الاستبداد والحرية في فكر النهضة. ط1صفاقس1988
- عبد الرازق (علي): الإسلام وأصول الحكم. دراسة ووثائق: محمد عمارة ط 2 بيروت 1988
- القرضاوي (يوسف) : الحلّ الإسلامي فريضة وضرورة ط.بيروت 1974

  الصحوة الإسلامية. ط 4 القاهرة 1992

  شريعة الإسلام صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان. ط 2 القاهرة1993

  من أجل صحوة راشدة ط 1 القاهرة2001
- قطّان (مناع) : معوّقات تطبيق الشريعة ط 1القاهرة 1991
- قطب (سيد) : في ظلال القرآن. ط 32 القاهرة 2003

  معالم في الطريق ط 6 القاهرة 1979
- الكواكبي (عبد الرحمان): طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. ط. القاهرة2011
- المالكي (عبدالله): سيادة الأمة قبل تطبيق الشريعة. ط1بيروت2012

- المراكشي (محمد صالح) : قراءات في الفكر العربي الحديث والمعاصر، سلسلة موافقات ط. الدار التونسية للنشر 1992
- المزاحم (محمد): آثار تطبيق الشريعة الإسلامية في منع الجريمة. ط 2 القاهرة 1992
- المؤدودي (أبوالأعلى): الخلافة والملك تعريب أحمد إدريس ط 1 الكويت 1978
منهاج الانقلاب الإسلاميّ ط 3 السعودية 1988
نظريّة الإسلام السياسيّة ط. الكويت 1967
المجلات والموسوعات
- مجلة المنار ط 2 مصر 1909
موسوعة السياسة. ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت د.ت.

الهوامش والإحالات

1) راجع: موسوعة السياسة صص166 - 168
عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. ط. القاهرة 2011 صص15 - 18
جمال الدين الأفغاني: الحكومة الاستبدادية. مجلة المنار مج3 صص577 - 582 / 601 - 607
2) انظر مثلا: الثعالبي: روح التحرّر في القرآن ط 1 بيروت 1985
حمادي الساحلي: الفكر الإصلاحي عند الشيخ عبد العزيز الثعالبي. ضمن كتاب: الزعيم الثعالبي وتجديد الفكر الديني ط. تونس1993 صص 83 - 100
الكواكبي: المرجع السابق صص 21 - 26
أحمد السماوي: الاستبداد والحرية في فكر النهضة. ط1صفاقس 1988 صص36 - 40
3) راجعه: ط. الشركة التونسية للتوزيع. د.ت. صص205 - 226
4) طبائع الاستبدادصص27 - 31
5) راجع: عبد الله المالكي: سيادة الأمة قبل تطبيق الشريعة. ط1بيروت 2012
6) راجع: وجوب تطبيق الشريعة الإسلامية والشبهات التي تُثار حوْل تطبيقها. مجموعة بحوث منشورة السعودية 1981
7) المرجع السابق صص200 - 213/ صالح السدلان: وجوب تطبيق الشريعة الإسلامية في كلّ عصر. ط 1 الرياض 1997 ص 177
8) انظر مثلا: إبراهيم الجوير: أثر تطبيق الشريعة الإسلامية في حل المشكلات الاجتماعية. ط1الرياض 1994
محمد المزاحم: آثار تطبيق الشريعة الإسلامية في منع الجريمة. ط 2 القاهرة 1992
9) منّاع قطّان: معوّقات تطبيق الشريعة ط 1 القاهرة 1991
10) راجع كتب القرضاوي، مثلا:
من أجل صحوة راشدة ط 1 القاهرة 2001
شريعة الإسلام صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان. ط2القاهرة1993
الصحوة الإسلامية. ط4 القاهرة 1992
الحلّ الإسلامي فريضة وضرورة ط. بيروت 1974

11) مناع قطّان: البحوث المنشورة ،مرجع سابق،صص 175 - 179
12) السدلان: المرجع السابق ص 285
13) راجع: المودودي: منهاج الانقلاب الإسلامي ط 3 السعودية 1988
14) المودودي: تدوين الدستور الإسلاميّ نشرة إلكترونية على موقع: منبر التوحيد والاجتهاد
15) راجع: المودودي: نظريّة الإسلام السياسيّة ط. الكويت 1967
16) راجع: المودودي: الخلافة والملك. تعريب: أحمد إدريس ط 1 الكويت 1978
17) راجع: صلاح الخالدي: سيّد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد. ط 2 دمشق بيروت 1994
18) راجع ما نورده ،في الكتاب «معالم في الطريق» ط 6 القاهرة 1979، خاصة فصْليْ: «الجهاد في سبيل الله»، و «لا إله إلا الله منهج حياة»
19) معالم في الطريق ص17
20) م.س.ص 158
21) م.س.ص 185
22) م.س.ص 159
23) م.س.ص 76
24) م.س.ص 153
25) م.س.ص 68
26) سيد قطب: في ظلال القرآن. ط 32 القاهرة 2003 صص 1508 - 1509
27) معالم في الطريق ص78
28) جعيط: أزمة الثقافة الإسلامية ط.1 دار الطليعة بيروت 2000 ص52
29) المرجع السابق صص11 - 12
30) المرجع السابق ص31
31) انظر: المراكشي: قراءات في الفكر العربي الحديث والمعاصر ط.الدار التونسية للنشر1992 صص 73 - 77
32) انظر: السماوي: الاستبداد والحرّية في فكر النهضة ص28

مرافعة في حقّ عميد الأدب العربيّ

تصحيح خطأ تاريخيّ حول موقف طه حسين من الاستعمار الفرنسيّ

أحسن بشاني/ جامعي، الجزائر

«فمن أين لنا العلم بأخبار الأمم
لولا خوالد آثار القلم»

أبوالريحان البيروني

■ **يتعذّر على من لم يطّلِع على كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» أن يفهم بعمق موقفه السياسي والأخلاقي من الاستعمار عموما، ومن مستقبل الشعوب العربية المستعمَرة الحضاري بشكل خاص. ففي هذا الكتاب ـ الوثيقة؛ وفي فصله الأول تحديدا، موقف من الاستعمار دال في الزمان 1938؛ أي بعد معاهدة لندن 1936 الخاصة باستقلال مصر بسنتين، وتصور لمستقبل حضاري لهذه الشعوب دال في المكان والوجهة؛ رسم رؤية مستقبلية حضارية مؤسَّسة**

عقلا هادفة فكرا واضحة مقصدا - روح الحضارة الأوروبية الحديثة في بعدها الإنساني ـ فليست تخفى على أي قارئ لهذا الكتاب مجاهرة طه حسين شعبه المصري؛ ومن خلاله الشعوب العربية المستعمَرة كلها، بأن الاستقلال لا يعني لها شيئا، تاريخا وحضارة، إن لم تَعُده شرطا تاريخيا، وشرطا تاريخيا فقط، لغاية أسمى منه؛ وأن تتعاطى معه بوصفه فرصة تاريخية، وفرصة تاريخية فحسب أيضا، تنهض فيها « . . .بواجبات خطيرة وتبعات ثقال»(1)على حد قوله.

وليس النهوض بهذه الواجبات الخطيرة والتبعات الثقال، في رأي العميد، إلا رفع التحدي التاريخي الذي فرضته هذه الحضارة الأوروبية الحديثة، بعلومها وثقافتها على بقية العالم. فنحن نعيش كما يقول: «في عصر من أخص ما يوصف به أن الحرية والاستقلال فيه ليسا غاية تقصد إليها الشعوب وتسعى لها الأمم، وإنما هي وسيلة إلى أغراض أرقي منها وأبقى، وأشمل فائدة وأعم نفعا. . .»؛ ذلك أن شعوبا كثيرة من الناس في أقطار كثيرة من الأرض كانت، كما يضيف « . . . تعيش حرة مستقلة، فلم تغن عنها الحرية شيئا ولم يجْدِ عليها الاستقلال نفعا، ولم تعصمها الحرية والاستقلال من أن تعتدي عليها شعوب أخرى تستمتع بالحرية والاستقلال

ولكنها لا تكتفي بها ولا تراهما غايتها القصوى، وإنما تضيف إليها شيئا آخر أو أشياء أخرى.» (2)... تضيف إليهـا الحضارة التي تقوم علـى الثقافة والعلم، والقوة التي تنشأ عن الثقافة والعلم، والثروة التي تنتجها الثقافة والعلـم. ولـو لا أن مصر(وغيرها من بعض شـعوب الأرض) قصَّـرت، طائعة أو كارهة، فـي ذات الثقافة والعلـم لما فقدت حريتها، ولما أضاعت اسـتقلالها، ولما احتاجت إلى هذا الجهاد العنيف الشـريف لتسترد الحرية وتستعيد الاستقلال.

لقد تعمـدت الإطالة على القارئ بهـذه المقدمة، والإثقال عليه بهذه النصوص؛ تفاديا لأي تأويل محتمل لآراء طه حسـين السياسـية، وتجنبا لأية قراءة مغرضة لموقفه من الاسـتعمار، خارج إطار منطق تفكيره وفي منـأى عن سـياق دلالات فكره السياسـي التاريخية، وقناعاته النظرية، الفلسفية والحضارية.

فليـس في مـا تقدم مـن أقـوال طه حسـين في الاسـتعمار وفي الحرية والاسـتقلال ـ وفي غيرها من أقواله، المدوّنة، الكثيرة في ذات الموضوع - ما يجيز لكاتب أو يمنـح الحق الأدبي لأحد، محللا سياسـيا كان أو أديبـا ناقدا أو مؤرخا للأفـكار، لإضفاء معنى سـلبي على موقفه من الاستعمار أو تسجيل أي تغاضٍ منه، سياسـي أو أخلاقـي، عن إدانتـه. والحقيقة أن مـرد مثل هذه الـتأويلات لآراء طه حسـين السياسـية ـ ومـا أكثرهـا عندنا ـ خلط جهـل أو تجاهل واضح، عند أصحابهـا، في التمييز بين بعديـن مختلفين؛ بل قل للدقة بين بعدين متعارضين، فرضت أوروبا نفسـها بهما على معظم الشـعوب العربيـة، وعلى الكثير من شـعوب المعمورة أيضا، منذ القرن التاسـع عشـر؛ أوروبا صانعة الحضارة الإنسـانية الحديثة وفاتحة أمل البشـرية المتاح بهذه الحضارة من جهة؛ وأوروبا القوة العسـكرية الهدامة والغطرسة الاسـتعمارية المشؤومة والاستيطان اللاإنساني المقيت من جهة أخرى؛ أي بين أوروبا الحضارة، مسـتقبل العرب المنشود ـ ومستقبل غيرهم من الشـعوب أيضا ـ وبين أوروبا الاسـتعمار؛ أوروبا حاضرهم اللاإنسـاني ـ وحاضر أمثالهم كذلك ـ المرفوض والمدان سياسيا وأخلاقيا وإنسانيا.

إشـكالية تاريخيـة، أو إن شـئت القـول: مفارقة تاريخية، فرضت نفسـها على طه حسـين وأبناء جيله وعلى من سـبقهم أيضا من المثقفيـن العرب، منذ أن اكتشفوا أوروبا الحديثة ـ أو كشفت هي عن نفسها لهم، لا فرق في ذلك ـ كان عليهم التعاطي معها بعقل وبصيرة تمييز دقيقة بين هذين البعدين المتعارضين، المتحايثين فـي الزمان والمكان، وبقوة إدراك عميق لهذه المفارقة التاريخية. والحق يقال أن معقولية هذا الإدراك التاريخية وهـذه البصيرة فـي التمييز بين الأوربتيـن قد فرضهما حصول وعـي وإدراك مبكرين، نسـبيا، لدى المثقف العربـي الحديث بوجود ضرب من ضروب الوحدة في التاريخ البشري، وببشائر وحدة مصير حضاري وإنساني لهذا التاريخ؛ وعي وإدراك صريحين في أفكار بعضهم مُبطّنين في ثنايا أفكار بعضهم الآخر.

هذا ما نستبطنه، مثلا، في أفكار رفاعة الطهطاوي الذي قدم أول تصور لمستقبل مصر الحضاري، ولغيرها من بلاد الشرق، مبني على رؤية حضارية كونية للتاريخ، وأول دعـوة عربية مدوّنَة، في القرن التاسـع عشـر، للاستفادة من قوانين أوروبا الوضعية وعلومها وتقنياتها ودساتيرها. ـ وللتذكير فإن هذه الرؤية الحضارية الكونية قد تبلورت في ذهن الطهطاوي وهو في باريس ـ 1827 ـ 1831؛ أي فـي الوقت الذي غزت فيه فرنسـا بلادنا بالـذات 1830؛ وهي الرؤيـة الحضارية التي كانت قد أرهصت له بها، قبل ذلك، دروس شيخه حسن العطار في الأزهر، المسـتقاة من صور يوميات عبد الرحمان الجبرتي، التـي كان يقدمها لوجهاء قومه ومثقفيه، في الأزهـر، عن همجية غزو نابليـون بونابرت لمصر من جهـة، وعن عجائب مبتكـرات علمائه التقنية من جهة

أخـرى ـ. ولكن الظاهر أن الطهطاوي كان قد حسـم الاختيار في ضرورة الفصل بين أوروبا الدائمة وأوروبا المؤقتة؛ أوروبا النافعة وأوروبا الضارة؛ أي الفصل بين أوروبا الحضارة وأوروبا الاستعمار. وهو الحسم نفسه الذي جهر به خير الدين التونسي، بزمن قليل بعده، في مواطنيه، بل وفي رعايا الدولة العثمانية قاطبة؛ مشـيرا لهم، إشـارة الناصح المدرك لتطورات التاريخ البشري المسـتقبلية وقواسمه الحضارية المشتركة العديدة، إلى أقـوم المسـالك المُفضية إلى أوروبـا الدائمة؛ أوروبا النافعة علما وفكرا وتقنية وأنظمة حكم.(3)

وليسـت تخفى على نبيه، أيضا، رسـالة المنورَيْن اللبنانيين الكبيرَيْن فرح أنطون وشـبلي الشميل في هذا الخصوص؛ فقد تطلب من أولهما اسـتحضار فلسـفة ابن رشد والتذكير بعقلانية أفكاره الفلسفية وإنسانيتها، والتنويه بدورها في نهضة أوروبا الحديثة نفسها؛ مؤكدا جهـرا على كونيـة الحضارة الأوروبية وعلى مسـتقبل الشـرق والغرب الحضاري الواحد. وهي القناعة ذاتها التي دفعت الطبيب المفكر شبلي الشميل إلى الاجتهاد، في غير تردد، لإقناع مواطني الشـرق بأن قانون التطور البيولوجي وسننه يسري على كل ما هو كائن حي، وأن الإنسـان ليس استثناء، على الإطلاق من هذا القانون؛ أي في صراعه من أجل البقاء؛ بل إن سنن هذا القانون تطال، إضافة إلى ذلك، حياته الاجتماعية والسياسـية نفسها؛ فالبقاء فيها أيضا للأقوى والأصلح، وقتما كان وحيثما وجد؛ حاثا بذلك مواطني الشرق على الانخراط في مسار التطور التاريخي الذي تشهده أوروبا، المنتصرة تاريخيا، واستساغة مسـتجداته الحضارية. وفي هاتين الدعوتيـن تمييز جلـي أيضا بين أوروبا الاسـتعمار ـ الضارة والزائلـة ـ وأوروبا الباقيـة النافعة، علما وفكرا وتقنية وأنظمة حكم.

ولا يجـوز أن يُحرجَنـا من يرى فـي اختيارنا هذه الشـخصيات الفكرية المذكورة انحيـازا مغرضا، ذلك أن مجـدد الأزهـر الحديث ومصلحه الأول، الشـيخ محمد عبده ذاته، كانت له القناعة نفسـها بضرورة هذا التمييز بين الأوروبتين وبمنافعه المستقبلية على الإسلام والمسـلمين؛ وما موقفه المتأني، بـل المتحفظ، من جدوى دعوة أحمد عرابي للإسـراع في إعلان الحرب على المسـتعمر الانجليزي ـ قبل تجديد أذهان الشباب المصـري وتنويرها بحقائق عصرها وتحضير الشـعب للنهـوض بنفسـه، كما كان يرى معتزلـي عصره ـ إلا تعبير ضمني عن تلك القناعة وذلك التمييز(+). ولسـنا فـي حاجة أيضا للإلحاح وترديـد مواقف رواد حركتنا الوطنيـة الثلاثة أنفسـهم، على اختـلاف مرجعياتهم الفكرية والسياسـية؛ فما اتهم به محمد عبده، من قبل بعض هواة الفكر والسياسـة، يكاد يكون الاتهام نفسه الموجه للإمام عبد الحميد بن باديس؛ مع اختلاف في بعض الحيثيات والأدوار التاريخية الخاصة، والمقارنة نفسـها تكاد تتم أركانها، مع فـارق الحيثيات والأدوار التاريخية أيضا، بين التهمة الموجهة زورا لطه حسـين عن موقفه من الاستعمار والمستنتجة، بصورة فجة، من تبنيه الصريح لحضارة أوروبا وفكرها وعلومها وأفضالها الإنسانية، وبين التأويل المبسط لمفهوم الزعيم السياسي الليبرالي فرحات عباس لفكرة الاندماج ـ وهي بالمناسبة مناورة سياسية ليس غيرـ من جهة ورؤية الزعيم السياسي التونسـي الحبيب بورقيبـة المتبصرة بمسـتقبل تونس السياسـي الحر أفقا منظورا وحتميـة تاريخية من جهة أخـرى؛ وهو التأويل المبني خطـأ أيضا على قناعتهما المبدئية، أيضا، بفضائل المدنية الأوروبية المسـتقبلية علينا؛ وهو اسـتنتاج قائم أساسـا على خلط فج كذلك بين إسـتراتيجية مقاربة هؤلاء الفكريـة والأيديولوجية لأوربا وتكتيك ممارساتهم ونشاطهم السياسي المعادي للاسـتعمار؛ والقائمة في هذا الخصوص طويلة يتعذر حصرها فـي مقال. ولكن من المفيـد التذكير هنا بأن هذه المقارنـة قد تفطن لها أحد الباحثين التونسـيين؛ مشيرا إلى ما كان يجمع طه حسين والحبيب بورقيبة من

محبة، رادا ذلك إلى قناعتهما المشتركة بأن ما يواجهنا أكثر مــن رهانـــات، شــعوبا ودولا ومجتمعات، هي رهانات ما بعد مرحلة الاستعمار. ولن أجانب الحقيقة إذا قلت أنا بدوري: إنها القناعة ذاتها التي كانت تختلج ذهن الزعيم فرحات عباس. وما يزيدنا قناعة بذلك هو إيمان ثلاثتهم العميق بأولوية التوعية السياسية والإعداد المعنوي للجيل القادر على رفع هذا التحدي، سياســيا وعلميـــا وتقنيـــا. وقد عبــر كل واحد منهــم بطريقته الخاصة عن هذه القناعـــة، وكان أبرز تعبير وأبلغه عن هذه القناعة، كما أشــرنا في مستهل هذا المقال، تعبير طه حســين الصريح بأن الاســتقلال لا يعني لنا شيئا، تاريخا وحضارة، إن لم نعده شرطا تاريخيا لغاية أسمى منه هي بناء مســتقبلنا والمحافظة عليــه بالعلم والفكر والثقافة وبكل مسببات قوة العصر الذي نحيا فيه.

لم يكن إذن اســتعراضنا لمواقف هذه الشخصيات الفكريــة مقصودا لذاتــه، بل تحديدا لإطــار تاريخي ولســياق حجاجي غايته المرافعة في حق طه حســين؛ تصحيحا لفكرة راجت، بيــن بعض كتابنا، عن موقفه من الاستعمار عموما، وعن «تجاهله» لثورتنا التحريرية تحديــدا. وهــو الأمر الــذي اضطرنــي للتذكير بهذه الآراء والبســط، بعض الشــيء، في مواقف أصحابها بغيــة القول: إن موقف طه حســين الداعــي لحضارة أوروبا وفكرهـــا وعلومها هو موقـــف كل مثقفي جيله المســتنيرين، المتأثرين بثقافة أوروبا وفكرها الليبرالي الحديث وموقف من ســبقوهم ومن أعقبوهم من نفس المدرســة الفكريــة الليبراليــة، و من أوســاط الاتجاه الإصلاحي الديني التنويري الحديث المعاصر لهم أيضا؛ موقف الرؤية المميزة، كما أســلفنا الذكر، بين أوروبا الاســتعمارية الزائلة وأوروبا الحضارية الباقية والنافعة؛ علما و فكرا وتقنية وأنظمة حكم. وأجدني هنا في غير حاجة لتبرير صدق هذه الرؤية ودقة استشراف أصحابها لمســتقبلنا وواقعيته، فواقعنا وواقــع العرب التاريخي المعيــش عموما كفيــل، بحقائقه المــرة؛ علما وفكرا وتقنية وأنظمــة حكم، بالإبانة عني فــي ذلك؛ ثم إن المقــام هنا، إضافة إلى ذلــك، ليس مقام الخوض في هذه المسألة، وســأكتفي بالقول: إن طه حسين وأبناء جيله من أحــرار الفكر والتفكير كانوا، بلا ريب، على إدراك عميق بأن الاســتعمار، قديمــه وحديثه، ظاهرة تاريخيــة زائلة بحكــم منطق التاريخ البشــري وقوانينه نفســها، وهو من ثم ظاهرة مدانة، مبدئيا بالنسبة لهم، إنســانيا وتاريخيا؛ ولا تتطلب من مفكر إنســانوي حرّ التفكيــر، مــن قامة طه حســين ومن أبنــاء جيله، من أحــرار العقل و التفكير، اهتماما مبدئيا بما هو عابر في التاريخ بقدر ما يملي عليهم الانشــغال، أولا وأخيرا، بما ينفع الناس دوما ويمكث في الأرض؛ أي بما ينبغي على الناس من أبناء جلدتهم النهوض به إزاء أنفســهم ووطنهم وهم أحرار، وفي وضعهم التاريخي الطبيعي؛ أي وهم مستقلون. وهذا هو، تدقيقا، مغزى متن كتاب طه حســين المشــار إليه «مســتقبل الثقافة في مصر». وليس إصدار بيانات إدانة للاستعمار، أو كتابات توعية سياسية تؤكد أحقية الشعوب المستعمرة في الاستقلال؛ فهذه المهــام من أولويات زعماء الأحزاب والمناضلين السياسيين وممثلي الشعوب الرسميين وإعلامييه وقواه الناشطة الخ. وما أهمية إسهامات مثل هذه الشخصيات الفكرية والرمزية الكبيرة بالكتابة، في هذا الخصوص، إلا أهمية معنوية، أخلاقية وأدبية، لا أكثر.

ولهذا أجدني مضطــرا للتذكير، مرة أخرى في هذا الســياق، بمبدأ طه حســين الأول وقيمــة القيم عنده التــي كان يســتمد منها مواقفه الحاســمة فــي القضايا الفكرية والسياســية الكبرى، ويسعى دون هوادة لإقناع أبنــاء جيله بها وبفضيلتها الإنســانية الكبرى، ألا وهي «الحرية» بــكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى إنســاني واجتماعي وسياســي. وقد ســجل لنــا الأديب الكبير نجيب محفوظ، في هذا الخصوص، خالدة من خوالد

آثار قلمه عن مآثر أستاذه طه حسين في ترسيخ هذه القيمة في أذهان جيلهم وعقله قائلا : «وقد ارتبط طه حسين الأديب في أذهاننا « بالحرية. . . »(5). وهي القيمة التي يشهد له بالدفاع عنها والجهر بها، حين يجب الجهر بها، الجميع؛ ويعترف له بجرأته في المطالبة بها، حين تجب المطالبة بها، الجميع أيضا؛ فطه حسين، بشهادة الخصم والصديق، ليس متصنعا، في قضية الحرية وفي غيرها من قضايا الإنسان الأولى وكرامته ولا مجاملا فيها، فهو لا يستطيع أن يتصنع أو يجامل في مثل هذه القضايا، مثله في ذلك مثل صديقه وخصمه الأدبي والسياسي عباس محمود العقاد، الذي قال فيه طه حسين نفسه: إنه لا يستطيع التصنع والمجاملة في مواقفه الفكرية والسياسية ولو حاول ذلك لفسدت شخصيته(6)؛ وشخصية طه حسين، في هذا الخصوص، مثل شخصية العقاد «فوق الفساد»، كما قال، وبمنآه.

لقد تعمدت استحضار هاتين الشهادتين من عملاقي الأدب العربي المعاصر تذكيرا، وتأكيدا في الوقت نفسه، بإحدى خصائص شخصية طه حسين وجرأته في دفاعه عن حرية الإنسان وحق الشعوب فيها، حينما يتطلب الأمر منه ذلك؛ وهي الشهادة التي لخصها الكاتب والسياسي المصري محمد حسن الزيات في كتابه «ما بعد الأيام» في الموقف الجريء الذي سجله، فعلا، ضرير مصر سنة 1956، حينما سمع بخبر العدوان الثلاثي على مصر؛ حيث خاطب زوجته معلنا غضبه على فرنسا وساستها، إذ يكيلون بمكيالين في مفهومهم لمعنى الحرية، وفي أحقية طلب هذا الحق الإنساني؛ منبها إياهم، بلا تصنع ولا مجاملة، بالمفارقة التي تتعاطى بها فرنسا مع هذا الحق الإنساني؛ فهي تطلب الحرية لشعبها وتحثه على التضحية من أجلها، في الوقت الذي ترفض مطالبة الشعوب الأخرى حقها فيها؛ بل إنها تعتدي على مصر وشعبها الحر، وتستعدي عليه معها قوى الطغيان الإسرائيلي والبريطاني، لا لسبب إلا لدعمها الشعب الجزائري في مطالبته بحقه في الحرية والإستقلال عنها، جاهرا غضبه أمام زوجته، حسب ما أورد الزيات، دائما، قائلا ما نصه: «إن فرنسا لا يمكن أن تؤمن بالحرية لنفسها وأبنائها وتنكر هذه الحرية على غيرها من الأمم والشعوب»، متسائلا عن «شعار الثورة الفرنسية - الحرية - هل هو للفرنسيين فقط؟ والإخاء هل هو للأوروبيين فقط؟ وكذلك المساواة؟»(7).

ولأن المسألة مسألة تصحيح خطأ تاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية؛ أي حول موقفه من الاستعمار في آخر الأمر، فإن الأمر يتعدى، في اعتقادي، مبدئيا مسألة رد اعتبار، في هذه المناسبة، لرمز من رموز الثقافة والفكر العربي الكبار، أو إسداء الجميل له على موقفه المشرف من ثورتنا فحسب - على ضرورة ذلك بالنسبة إلينا نحن الجزائريين ووجوبه الأخلاقي تجاهه - بل لتصحيح أخطاء تاريخية أخرى ألصقت به جورا أيضا، من قبل خصومه السياسيين ومناوئيه الأيديولوجيين، في مسألة الاستعمار وموقفه منه مشرقا ومغربا. ولهذا فقد آثرت أن أعزز مرافعتي هذه في حقه بالتذكير بمواقف أخرى سجلت له خوالد القلم الجهر بها في عديد المواقف، قبل ثورتنا التحريرية وأثناءها وبعدها أيضا، دفاعا عن حرية شعوب المغرب والمشرق على السواء، وإدانة جريئة للاستعمار بجميع أشكاله ومبرراته. وقد أعفانا في هذا الأمر الأديب الناقد جهاد فاضل من جهد جمع بعض هذه المواقف التي رد بها على خصومه وانتقاداتهم الجائرة؛ حيث خصنا بفصل كامل من كتابه «أدباء عرب معاصرون» (8)، حصر فيه أهم هذه الاتهامات وفي مقدمتها « موقفه الغامض»، بل المهادن، كما يزعم بعضهم للصهيونية و «موقفه المشبوه»، كما يدعي بعضهم الآخر، من سعي شعوب شمال إفريقيا، كما كانت تسمى، إلى الاستقلال عن فرنسا. فقد أول خصوم طه حسين،

وفـي طليعتهم أنور الجندي وعبد الرزاق السـنهوري، قبولـه رئاسـة تحرير مجلـة «الكاتب المصـري» عام 1945، الممولـة من شـركة تملكها عائلـة آل هراري اليهوديـة المصرية، (9) تأويلا يأباه تكوين طه حسـين الفكري ومفهومه للإنسـان. فقـد رأوا في ذلك القبول ترحيبا ضمنيـا منه بالتعاون مـع الصهيونية التي كانت منظماتها تنشـط نشـاطا غير عاديّ فـي مصر، آنذاك، تمهيدا لتأسـيس الدولة الصهيونية في فلسـطين. وهي تهمـة صبيانية يضيق بها الاحتمـال، رد عليها مريدوه باستهجان، مؤكدين أن فكر طه حسين الإنساني وإيمانه بانتمائـه الثقافي والحضاري كفيـلان بالنأي به عن أية أيديولوجيـة عنصرية أو معتقد عرقي ذي منطلق إرهابي مثل الصهيونية؛ فثقافة طه حسين الفلسفية والتاريخية لا تخطئ التمييز بين الإثنولوجيا والدين وبين الأيديولوجيا والسياسة وبين الثقافة والتاريخ.

وفعلا فلنا من القرائن ما يؤكد هذا الدفاع عن العميد ويزكيه، فقد دون لنا الأديب الناقد علي شـلش خالدة من خوالد طه حسـين، في افتتاحيـة أحد أعداد مجلة «الكاتب المصري» سـنة 1946 مقالا معنونا بـ (رحلة إلى بيروت)؛ تقول قصة المقال إنه كان ذاهبا إلى بيروت بالبحر فجنحت السفينة التي كانت تقلّه إلى مدينة حيفا لكي تُنزل بعض المسافرين اليهود المهاجرين من أوروبا إلى فلسطين فكتب عن هذه الحادثة يقول: «إن موضع هؤلاء العجزة والنساء والأطفال الذين دفع بهم دفعا إلى السفينة لكي تنقلهم بأمر الحلفاء إلى أرض لا يملكونها لأناس لا يدركون ما يفعلون، هو مأسـاة»(10). وفي إجابة له عن سؤال وجهته إليه مجلة (الاثنين، الصادرة عن دار الهلال) قبل صدور مجلة «الكاتب المصري»، موضوع التهمة، بأيام معدودة؛ مرددة عليه دوافع قبوله رئاسة تحرير هذه المجلة التي تملكها عائلة آل هراري. رد طه حسين بإجابة حاسمة متسائلا: « كيف توجهون إلي هذا السـؤال وأنتم تعرفوننـي جيدا ؟ تعرفون أنني حريص على التراث العربي وعلى القضية العربية وعلى اللغة العربية؛ فكيف أكون مدافعا عن الصهيونية(11).

وهي الإجابة التـي يؤكد مدافعو طه حسـين ومريدوه صدقها ومصداقيتها بقرينة دامغة وهي: مشـاركة أشهر الأقلام المصرية وغير المصريـة المعروفة، في حينه، بالكتابة في هذه المجلة، على اختلاف أطيافهم الفكرية ومشـاربهم الأيديولوجية من ليبراليين وعروبيين وحتى إسـلاميين؛ من لويس عوض إلى السـيد قطب مرورا بالمازني وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وحسين فوزي وسـهير القلماوي، والقائمة طويلة ـ باسـتثناء العقاد والسنهوري ـ وهي أسماء يتعذر إلحاق تهمة التعاون مع الصهيونية بهم. أما من اتهموه بميوله الفرعونية فلسـت أرى ما يعيب طه حسـين في افتخـاره بفرعونيته، فهذا حق مشروع له ولغيره من المصريين؛ ولكن فرعونية طه حسـين واعتزازه بها لم تكن يوما، بالنسبة إليه، موقفا سياسـيا أو ثقافيا منافيا لإيمانـه بثقافته العربية واعتزازه باللغة العربية الفصحى ودورها في تجديد الفكر والثقافة العربييـن، فهو من أعلن، من تونس في حوار نادر مع عملاقي الأدب التونسـي الحديث محمود المسـعدي وعلي البلهوان، عن أسـفه من الداعين للكتابة الأدبية بالعامية المصرية؛ متوجسـا خشـيته جهرا، مما يمكن أن تلحقه كتابة الأدب ـ قصة ورواية وقصيدة ـ بالعامية المصريـة (أوغير المصرية) من ضرر بـل من «الخطر العظيم جـدا»(12) بالأدب العربـي الحديث وتعطيل تطوره عربيا وعالميا.

لقـد أوردت هذه القرينـة ردا على مـن أتخذ من خصـوم طه حسـين اعتـزازه بفرعونيتـه، حجة على انكفائـه واكتفائه بقوميته المصرية وقضاياها السياسـية الخاصة، وعزوفه عن الاهتمام بقضايا الشعوب العربية السياسـية مشـرقا ومغربا. وهي الحجة التي بنى عليها أحد الخصوم تهمة «برودة موقفه» من مطالبة شـعوب شمال إفريقيا، وخاصة الشـعب الجزائري، استقلالها

عن فرنسا ـ وهذا في الواقع مقصد تحريرنا هذا المقال ـ وتحبيذه؛ أي طه حسين، بقاء هذه الشعوب تحت الحكم الفرنسي؛ بغية تمدنها، كما زعم هذا الخصم الفكري والسياسي. وهو مجرد استنتاج زائف وبهتان لا يقوى على الصمود، نسجه، في الواقع، خيال الراهب القبطي (كمال قليبة) في أطروحة له عن طه حسين؛ معمما حكمه النقدي لموقف طه حسين المنفتح على الحضارة الأوروبية ورؤيتها الكونية والوجودية الجديدة للإنسان، مستنتجا موقفا سياسيا يأباه المنطق والتاريخ قائلا: «لقد كان طه حسين يود من صميم قلبه أن تقوم في مصر حضارة ورقي كما في أوربة وخاصة فرنسا»، مسترسلا في استنتاجه المغلوط قائلا: إنه «..من أجل فرنسا هاجم طه حسين شعوب شمال إفريقيا الساعية يومها إلى الاستقلال، فوصفها بأنها قبائل ترفض أن تتقدم وتتحضر»(13) . وقد يكفينا في هذا المقام إيراد وصية من وصايا طه حسين لأحد مؤرخي أفكاره، سامح كُريّم، سجلتها سهير القلماوي فيما نصه: «...فقد ضاق ذرعا بتفسير بعض الناس لمواقفهم ومحاولاتهم... تفسير بعض الظواهر دون أن يكون لهم علم حقيقي بكل الملابسات... لذلك تمنى أن تخرج (أي أفكاره) صورة محايدة كل الحيدة ... حتى تكون بين أيدي القراء، قراءة الأجيال القادمة والحاضرة، يفسرها كل منهم حسبما يرى، دون أن يكون الرأي المعاصر لطه حسين تدخلا في تكوين هذا الرأي.» (14)

إذن لأنور الجندي ولغيره من خصوم طه حسين الفكريين أن يحدثونا بما شاءوا عن «اغترابه الحضاري»(15)؛ وللعقاد والسنهوري وغيرهما من خصومه السياسيين أن يلفقوا له ما شاءوا أيضا من التهم السياسية عن «علاقته المشبوهة بعائلة آل هراري اليهودية المصرية»؛ وللراهب كمال قليبة أن يحدثنا، بدوره، بما شاء عن إعجاب العميد بمدنية أوروبا وحضارتها وليخبرنا أيضا بما شاء عما كان «يرتضيه طه حسين» لشعوب شمال إفريقيا في هذا المجال؛ ولخصومه الفكريين والسياسيين عندنا في الجزائر أن يكيلوا له ما شاءوا من التهم واللوم عن موقفه من ثورتنا التحريرية. فصدور هذه الأقوال وهذه التأويلات والتخريجات والتهم عن أقلام هؤلاء كلهم لا تكفي لتخليد مواقفهم، أو إثبات صحة تهمهم وتأكيد صدقها التاريخي. فلنا نحن بعض أبناء هذا الجيل، المحايد كل الحيدة كما تمنى طه حسين، آراؤنا وتحليلاتنا وفهمنا لمواقفه السياسية. فقد سجل العميد – عكس ما أشاع عنه هؤلاء الخصوم – قولا وتدوينا، مواقف سياسية وإنسانية وأخلاقية، شجاعة كل الشجاعة مشرفة كل التشريف، إزاء شعوب شمال إفريقيا عموما وإزاء ثورتنا التحريرية بشكل خاص؛ أجرؤ على القول: إنها مواقف مثقف حرّ مخلص لقضاياه القومية، ولقضايا شعوب المغرب العربي الوطنية، أكثر إخلاصا وتشريفا ـ كما سنبين بالشواهد والمصادر ـ من مواقف بعض المثقفين ـ العرب وغير العرب ـ الذين اشتهروا عندنا بتأييدهم لثورتنا التحريرية، وفي مقدمتهم الفيلسوف والأديب الفرنسي المشهور جان بول سارتر، وهذه مسألة تحتاج إلى وقفة خاصة.

فهاهو المؤرخ والدبلوماسي المغربي المعروف عبد الهادي التازي يدون كتابا كاملا مخصوصا لهذا الموضوع، وَسَمُه بعنوان لافت « طه حسين في المغرب»، استهله بشهادة مأثورة، دونها الأديب والناقد الكبير شوقي ضيف، هذا نصها « للأستاذ الكبير الدكتور طه حسين... موقف مجيد من شعب مراكش المغربي، وملكه محمد الخامس حين اعتدت فرنسا عليهما سنة 1953 ونفت الملك وأسرته إلى كورسيكا ثم إلى مدغشقر، وأخذ شعبه يكافح فرنسا كفاحا عنيفا، واشترك معه الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين في هذا الكفاح بمقالات صحفية ملتهبة، ورد إلى فرنسا وسام

جوقة الشـرف الذي كانت أهدته إليـه غضبا للمغاربة الأحرار الثائرين عليها في مراكش ومليكهم. ونجحت الثورة، إذ فرضت على فرنسـا إرادتها وأجبرتها أن ترد إلى شـعب مراكش سـنة 1956 مليكه وحريته وسيادته واسـتقلاله الكامـل» (16). ولكـي لا نثقـل المقال بالشـواهد التي ذكرهـا عبد الهادي التـازي، وتكريم المغرب ومليكه عميد الأدب العربي على جميله بالثناء والأوسـمة، نحيل القارئ المهتـم بالموضوع إلى هذا (الكتـاب الوثيقـة) المذكور، ففيه مـا يقنع ويغني من الحقائق والوثائق التاريخية ويزيد.

وكذلك هو الحال بالنسبة للشعب التونسي الشقيق؛ فقد سـبق لطه حسـين أن اتخذ مواقف مشرفة في حقه قبـل ذلك بعقدين مـن الزمن، حيث مكـن المناضل والزعيم السياسـي التونسـي عبد العزيز الثعالبي، في ثلاثينات القرن العشـرين، من تعريف شعوب المشرق بقضية الشـعب التونسـي ونضالـه من أجـل الحرية والاسـتقلال؛ فاتحا لـه، كما أورد الباحث التونسـي رشـيد القرقوري، منبر مجلة « كوكب الشـرق» ذائعة الصيت، ولسان حال حزب الوفد، لنشر فصول متابعة فيها عن بلاده، وكان ذلك برعاية شخصية من طه حسين وبإلحاح شديد منه. والموقف ذاته اتخذه بصير مصر، فيما بعد، مع الزعيم السياسـي التونسـي أيضا الحبيب بورقيبـة، خلال رحلتـه التوعوية المعروفـة إلى بلاد المشـرق 1945 ـ 1949؛ حين دعاه؛ أي طه حسين، ملحا عليه مخاطبة المصريين عن القضية التونسـية عبر الإذاعة المصرية(17). وكما فاز طه حسين سنة 1958 من شعب المغرب ومليكه بحفاوة الاستقبال والأوسمة الرسمية الرفيعة ـ وسام الكفاءة الفكرية الذي استحدث من أجله، وهو أعلى أوسـمة المملكة المغربية ـ عرفانا بصنيعه الجميل وإسـهامه الحميد، كذلك حظي العميد قبل ذلك سـنة 1957 بنفس حفاوة الاستقبال والعرفان بالجميل من الرئيس التونسـي الحبيب بورقيبة والشعب التونسي ونخبته الفكرية والدينية، وفي طليعتها العلامة محمد الطاهر بن عاشـور عميـد جامعة الزيتونة ووزير المعارف الأمين الشـابي؛ مُسْـدِينَ له جميعهم (وسام الاسـتقلال). وعرفانا منه بقيمة هذا الوسـام وبالتقدير الخـاص الذي حظي به قـال طه حسـين كلمة مؤثرة خلـدت زيارته هذه في ذاكرة الشـعب التونسـي أيما تخليد، هذا نصها: « . . . مـا أكثر ما دعيت إلى زيارة تونس فأبيـت. كرهت أن أزورها وهـي خاضعة لغير أهلهـا. فأما الآن وتونس قد حررت بفضل هذا الجهاد الرائع الذي جاهده أبناؤها. . . . أما الآن وقد أصبحت تونس تملك أمرها كله وتشارك في الحياة الدولية عزيزة كريمة. فقـد أصبحت زيارتها حقـا عليَّ، وأصبحت واجبا أيضا « .(18) وهي الحقائق التاريخية التي أسهب فيها مؤخرا الأديب والناقد الباحث التونسي ابو القاسم محمـد كرو، فـي كتابه القيم «طه حسـين والمغرب العربـي»(19). وفي هذا الكتاب ما يفيد ويغني أيضا، من المقالات والوثائق النادرة في هذا الموضوع ويزيد؛ وبشكل خاص ما يتعلق منها بالجزائر؛ فمع أن الجزائر هـي البلد الوحيـد من بلدان المغـرب العربي التي لم يزرها طه حسـين، إلا أنها ، فازت هي وشـعبها أكثر بجميل صنيعـه، فقد كتب عنها، كمـا يقول المؤلف محمـد كـرو: «أروع مقالاته وأكثرها جـرأة وحرارة دفاعا عن ثورة شعبها وحقه في الحرية والكرامة»، أكثر ممـا كتب من مثل هذه المقـالات الجريئة عن جارتيها الشقيقتين تونس والمغرب.

وفـي هذا المقام أجدني مضطرا للتذكير بشـهادات العميـد النصية ـ دون تصرف ـ في حق شـعبنا وثورته التحريرية، مكتفيا بثلاث منها أملاها في ثلاث مناسبات. خلدت شهادتين منها آثار قلم مؤرخنا الكبير، ومراسل جريدة البصائر من القاهرة آنذاك، أبو القاسم سعد الله في مراسـلتين له سـنة 1956 يقول في أولاها: « وما دامت البصائر لسان القارئ العربي في شمال إفريقيا. . .

بل في الشـرق أيضا فمن الشـرف لها أن تقدم الدكتور طه حسـين الذي ذرت به الشمس للقاصي وللداني. . في مقاله الخطير (إرادة الشـعب) قال الدكتور بالحرف الواحد: «في أقل من أسـبوع عرف العالم أن شـعبين عربيين مسـلمين قد اسـتطاعا أن يفرضا إرادتهما على دولتيـن عظيمتين من أقوى دول الأرض قوة وأشـدها بأسـا. . . فرض الشعب المراكشـي إرادته على فرنسا فاضطرها اضطرارا إلى أن تعترف باسـتقلاله وسيادته، وأكرهها إكراها على أن تفاوض السـلطان الذي أنزلته عن عرشه منذ عامين ونفته إلى جزيرة نائية. . . وقدرت أنها ستجعله نكالا للثائرين بها والمتمردين عليها. فلم يغن عنها مكانها الرفيع وصيتها البعيد، وبأسها الشديد وسلطانها الواسع شـيئا وإنما مضى الشعب المراكشي فـي ثورته وأضاف عنفا إلى عنف حتى اضطرها إلى أن ترضى السـلطان المخلوع. . . ثـم الرجوع إلى وطنه وعرشـه موفورا منصورا. . . وهـي الآن تعلن إليه أن وطنه قد أصبح مسـتقلا يسـتمتع بسـيادته ويدبر أمره بنفسـه. . . أرادت أن يكون خلع السلطان ونفيه نكالا ودرسـا قاسـيا عرفت كيف تنتفع به في تونس وكيف تنتفع به في مراكش، وسـتعرف غدا وبعد غد من غير شـك كيف تنتفع به في الجزائر أيضـا. ذلك أن خلع السـلطان ونفيه، والبطش بالشعب المراكشي لم يُخف أحدا في شـمال إفريقيا كله بل نشر فيها الثورة وأضاف إلـى لهيبها لهيبا . فثار التونسـيون حتى ظفروا ببعض استقلالهم، وهم يفاوضون الآن ليضيفوا ظفرا إلى ظفر ويوسـعوا هذا الاسـتقلال الذي نزلت لهم فرنسا عنه منذ حين. ويجعلوه اسـتقلالا محققـا لا كلاما يقال. وثار المراكشـيون حتى استردوا سـلطانهم، وانتزعوا استقلالهم انتزاعا. وثار الجزائريون وما أرى أن ثورتهم ستهدأ حتى تعرف فرنسا ما تنكر من حقهم وترد عليهم ما تسـتأثر به مـن مصالحهم وتمحو من نفسـها هذه الأسطورة السـخيفة التي عللت نفسها بها قرنا وبعض قرن حين زعمت أن الجزائر جزء من الوطن الفرنسـي زعمـت ذلك لنفسـها وأبت أن تعرف لأهـل الجزائر حقوق الفرنسـيين فجعلت الجزائر أرضا فرنسية يعمل فيها الملايين من الرّقيق ليخدموا سادتهم من الفرنسيين وهي الآن تتعلم في مشـقة أي مشـقة وجهد أي جهد وتضحية بالمـال والرجال. أن الجزائريين كانوا أحرارا وهم يريدون أن يسـتردوا حريتهـم وأن يملكوا بلادهم ويدبـروا أمرهم كما يريدون هم لا كما يريد غيرهم من الطارئين.»(20).

أما شـهادة نجيب الأزهر والسربون الثانية، في حق الجزائر وشـعبها، فليسـت تقل هي كذلـك في دلالة مضمونها، كما دونه أبو القاسـم سـعد الله دائما، عن شـهادته الأولى، وضوحا وجرأة وشـرفا. وهي شهادة رأيت أنها، بالمناسـبة، كافية كما سيتضح، للرد على التأويل السـيئ الذي روجه البعـض للعبارة الواردة في مذكرات الأسـتاذ أحمد طالب الابراهيمي؛ في إحدى الصحـف الوطنية. فليتمعـن القارئ الكريـم، إذن ـ قبل تعليقي على هذه العبارة المستشـهد بها؛ المحرّفة التوظيف ـ فيما قاله حرفيا العميد، مخاطبا هيئة الأمم في موجز مقال وسَمَهُ بـ (اللاّعبون بالنفوس). «. . . لقد اجتمعت هيئة الأمم في آخر الصيف الماضي، وعُرضت عليها فيما عرض عليها من المشـكلات مشكلة الجزائر ومـا يُصب على أهلها من البأس وما يبرر لهم من الكيد وما يسفك من دمائهم ويزهق من نفوسهم لأنهم يطالبون بأن يكونوا أحـرارا وبأن يأمنوا مـن الخوف ويُعصموا مـن البغي ويُظفروا بالكرامة التـي قرّر موثق هيئة الأمم أنها حق للإنسـان من حيث هو إنسان، لا من حيث أنه ينتمـي إلى هذه الدولة أو تلك ويعيش في هذا القطر أو ذاك. . .» ثم أضاف يقول: «وكانت هذه المشكلة قضية بين شعب ضعيف هو الشعب الجزائري ودولة قوية هي فرنسا وخيل إلى الناس أن هيئة الأمم قد أخذت موقفها مأخـذ الجد وأزمعت أن تقيم العدل بين الخصمين دون أن تحفل بـأن أحدهما ضعيف والآخر قوي. . . ولكن

الخصم القوي ثـار ثائره وفار فائره وأخذته العزة بالإثم فاستكبر حتى على القضاء وأبى أن يقف موقف المتهم وأن يدافع عن نفسه أمام خصم ضعيف لا يملك حولا ولا طولا... وعاد إلى باريس غاضبا مغاضبا معتمدا على قوّته معتزّا ببأسه متحديا بما يملك من وسائل البطش والتنكيل وما هي إلا أن تضيق هيئة الأمم بهذه الغضبة ثم تضطرب لها ثم تذعن بما لم يكن بد من الإذعان له... وتخلي بين الجزائريين وبين الموت يتخبطهم من حيث يعلمون ومن حيث لا يعلمون وخلت بينهم وبين الظلم يصب عليهم حين يصبحون وحين يمسون... وعادت فرنسا إلى هيئة الأمم موفورة منصورة قد رفعت رأسها مكابرة ومدّت يدها مصافحة.. ورضيت هيئة الأمم بالعافية وظلت الدماء تجري في الجزائر أنهارا، وجعلنا نقرأ في الصحف الفرنسية نفسها أن مائة من الجزائريين قتلوا في الأيام الأربعة الأولى من الأسبوع الماضي ثم نقرأ في بعض البرقيات أن أكثر من ثلاثمائة من الجزائريين قتلوا في ذلك الأسبوع نفسه» (21).

لا أعتقد أنه توجد شهادة تطلب من العميد، في حق شعبنا في الحرية، أوضح من هاتين الشهادتين وأبلغ منهما. فهل يعقل، والحال كذلك، أن يقدّم طه حسين نفسه، وفي وقت مبكّر من عمر الثورة، التحريرية ـ فيفري ومارس 1956 ـ شهادته على هذه المجازر الفرنسية المرتكبة ضد الشعب الجزائري الضعيف الأعزل، واطلاعه بنفسه عليها في الصحف الفرنسية تحديدا، ويكون ضد الثورة؟ وهل يمكن أن تفهم عبارة (ce n'est pas possible) المكرّرة مرتين على مسامع ضيفه، الأستاذ أحمد طالب، بأنها عبارة تفيد النفي؟. إنها « عبارة « لا يمكن أن تفيد، فيما أرى و في كل الاحتمالات، هذا المعنى لسببين رئيسين على الأقل. أولا ليس يعقل حدوث ذلك من ناحية أدبيات الضيافة؛ فليس من أخلاقيات الضيافة المتعارف عليها، في جميع أنحاء الدنيا وثقافاتها الشعبية، أن يعلن المُضيف لضيفه عدم تصديق أقواله جهرا، في مثل هذه المواضيع والأشجان العامة؛ ثانيا فإن منطق اللغة نفسه يأبى هذا التفسير لأنها، بكل بساطة، عبارة نفي (اندهاش واستغراب) تفيد التأكيد، عكس ما شاع في أفهام البعض لهذه العبارة.

أما الشهادة الثالثة فقد رأيت توظيفها لغرضين اثنين، كما سنرى، يتمثل الغرض الأول في إثراء هذه المرافعة بشهادات العميد النصية ذاتها وفي مختلف المناسبات؛ وأما الغرض الثاني فقد أردناه ردا على صاحب مصدر هذا الخطأ التاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية. ذلك أن مصدر هذا الخطأ ليس جزائريا وإنما منطلقه أستاذ أردني مرّ، في سبعينيات القرن الماضي، أستاذا مشاركا بجامعة الجزائر، هو الأستاذ سمير بدران قطامي، كتب مقالا عن طه حسين ـ وهو، ويا للمفارقة والعجب!، من المتخصّصين فيه ـ نُشر في مجلة « الثقافة » الجزائرية، يزعم فيه، جهلا أو تجاهلا، أن طه حسين ظل إلى آخر أيام حياته متجاهلا الثورة الجزائرية قائلا ما نصه: « ... فحتى تلك الثورة التي هزت المشرق والمغرب وتجاوبت معها أوروبا والعالم... حتى تلك الثورة لم تظفر منه بموقف»(22). وهي العبارة التي جعلت الكثير من الكتاب الجزائريين يبنون عليها، منذ ذلك الوقت، حكايات وينسجون من فكرتها الخاطئة خرافات. وأنا هنا لن ألوم هذا الأستاذ عن عدم اطلاعه على ما كتبه أستاذه طه حسين في منابر ثورتنا التحريرية الإعلامية، فهو غير مطالب أكاديميا بذلك، ولكن من غير المقبول علميا وأكاديميا أن يتجاهل هذا المختص في فكر طه حسين وأدبه ندوة كاملة نظمتها أشهر الجمعيات الأدبية في مصر عن الثورة الجزائرية سنة 1957، وسَمّتْها بعنوان مؤثر «مع الجزائر» وبغلاف مسجى بالعلم الجزائري، كان أبرز المشاركين فيها وصاحب أول محاضرة فيها وأعمقها تأثيرا في النفوس طه حسين نفسه بمعية أشهر الأقلام الأدبية والفكرية العربية المتواجدة

في حينه بمصر ـ من لويس عوض إلى الشيخ البشير الإبراهيمي ومن يوسف السباعي إلى أنور عبد الملك وسلامة موسى مرورا بيوسف إدريس ورجاء النقاش ومحمود أمين العالم والقائمة طويلة. وتفاديا للإطالة رأيت أن أقدم مقتطفا مختصرا من مداخلة العميد؛ فهي مداخلة طويلة ومحاكمة إنسانية وأخلاقية نادرة للإستعمار الاستيطاني الفرنسي للجزائر، يتعذر الإسهاب في عرض تفاصيلها في هذا المقام. يقول في أحد مقاطعها «... وقد طغى الشعب القوي على الشعب الضعيف فغلا في الطغيان وتجاوز أقصى حدود الظلم والبغي. وهب الشعب الأعزل الضعيف يطالب بحقه في الحياة، وفي الحياة الكريمة الحرة فلم يأبه له أحد... ليست قضية الجزائر هي القضية التي يغلو فيها الطغيان حتى يعدو كل حد ويقف فيها المغلوبون يذودون عن حقهم في الحياة والكرامة. ولكنها شيء آخر أعظم من هذا خطرا وأعمق من هذا أثرا في حياة الإنسانية المعاصرة. وهو هذا الضمير الإنساني الذي أصابه التبدد والجمود حتى أصبح لا يغضب لحق ولا يثور لبغي ولا لعدوان ولا يؤذيه أن يرى في كل يوم بل في كل لحظة من لحظات الليل والنهار دماء غزيرة تسفك وحرمات كثيرة تنتهك وكرامات تهدر وعذابا شنيعا مفزعا يصب على الأبرياء من الرجال والنساء ومن الشيوخ الفانين والصبية القاصرين »(23).

وعن هذا الخطأ التاريخي فإن الأمر يعود، في ما أرى، لسببين اثنين؛ أولهما معرفي وثانيهما أخلاقي ـ يتمثل الأول منهما في ما أفشاه هذا الأستاذ الأردني، جهلا أوافتراء، في أحد منابرنا الثقافية دون مراقبة وتفطن من القائمين على مجلة «الثقافة» إلى هذه المعلومة الخاطئة. أما ثاني هذين السببين؛ أي الأخلاقي، فلن يخرج، في ما أرى، عما اعتدنا عليه نحن الجزائريين، للأسف الشديد، من تنكر ـ مقصود وغير مقصود ـ لتضحيات أصدقاء ومحبي الثورة الجزائرية وجميل صنيعهم للشعب الجزائري بشكل عام، والذين كتبوا عنها بالقلم بشكل خاص، وكان في طليعتهم الأديب والمفكر الكبير طه حسين. أما عن مسؤوليتنا نحن عن تجاهل إسهام طه حسين، المعنوي والانساني، تجاه ثورتنا التحريرية. فإن اللوم لا يوجه، في رأيي، إلى هذا الأستاذ الأردني فحسب، وإنما اللوم كل اللوم، والعتاب كل العتاب موجه للكاتب الجزائري الذي يلوم طه حسين عن تجاهله لثورته التحريرية وهو لم يطلع على ما كَتبه خيرا وعدلا وحقا، عن ثورة شعبه في جرائد ومنابر هذه الثورة الإعلامية نفسها.

أخيرا أقول مخاطبا روحك الكريمة: مع أنك كنت مدركا، كما صرّحتَ لزوجك سوزان، أننا لا نحيا لنكون سعداء؛ خاصة عندما يكون شأن المرء شأن أمثالك يدرك أنه لا وجود لهذه السعادة على الأرض، وإنما تعيش لأداء ما طلب منكم، كما اعترفت هي نفسها بذلك، وأنك بما كنت تمتاز به أساسا من زهد النفوس العظيمة فإنك لم تكن، بشهادتها أيضا، تبحث عن هذه السعادة الشخصية أصلا. لقد كرمك الأشقاء التونسيون ومنحوك سنة 1957 «وسام الاستقلال» وكذلك فعل الأشقاء المغاربة فاستحدثوا لك أسمى وسام المملكة سنة 1958، «وسام الاستحقاق الفكري». وقد أهدت لك الجزائر، عبر مؤسستها الجامعية الأولى والوحيدة في مرحلة استقلالها ـ جامعة الجزائر ـ «الدكتوراه الفخرية» سنة 1964. وأملي أن يكون ذلك قد تم جزاء حميد صنعك للشعب الجزائري وحقه في الحرية والحياة الكريمة؛ أما وإن كان ذلك التكريم تقديرا لعطائك الأدبي والفكري العظيم، فأملي أن يكون هذا المقال مثقال ذرة جميلا يسدى لروحك الطاهرة، بعد أن فارقتنا إلى بارئها راضية مرضية، على حسن صنيعها لنا وللشعبين الشقيقين التونسي والمغربي، وللشعوب المستضعفة وللإنسانية جمعاء.

المصادر والمراجع

1) طه حسين، «مستقبل الثقافة في مصر»: مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر. 1938
2) طه حسين، «قضية الجزائر» ـ ندوة جمعية الأدباء (مع الجزائر) القاهرة 1957 : دار الهنا للطباعة والنشر.
3) طه حسين، «إرادة شعب»: مجلة «البصائر» الجزائرية: عدد 360 . مارس 1956
4) طه حسين، «المتلاعبون بالنفوس»: مجلة «البصائر» الجزائرية: عدد 354 . فيفري 1956
5) سوزان طه حسين، كتا «معك» . دون تاريخ
6) ابراهيم عبد العزيز، «رسائل طه حسين»: دار ميريت للنشر والمعلومات . القاهرة 2000
7) أبو القاسم محمد كرو، «طه حسين والمغرب العربي» : مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع ـ 2001
8) جهاد فاضل، «أدباء عرب معاصرون» : دار الشروق . 2000
9) رشيد القرقور، «طه حسين مفكرا سياسيا»: دار المعارف للنشر، تونس ـ سوسة 2001 .
10) سامح كُريّم، «معارك طه حسين الأدبية والفكرية»: دار القلم. بيروت . دون تاريخ
11) مجلة « الثقافة « الجزائرية،
12) محمد حسن الزيات، «مابعد الأيام» : مؤسسة دار الهلال. الطبعة الأولى دون تاريخ
13) عبد الهادي التازي، «طه حسين في المغرب»: مطبوعات مجمع اللغة العربية . القاهرة . دون تاريخ

الهوامش والإحالات

1) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر : مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر. 1938 ص 2
2) المصدر والمعطيات نفسها
3) هذه هي رسالة خير الدين التونسي الأساس التي أراد تبليغها إلى وجهاء قومه من رجال الدين والسياسة في عهده. راجع، خير الدين التونسي «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»
4) هذا هو جوهر الخلاف بين الشيخ محمد عبده وأستاذه جمال الدين الأفغاني. وهي مسألة يؤكدها معظم مؤرخي حركات الإصلاح الدّيني في عصر النهضة. نذكر على سبيل المثال محمد عمارة. راجع الأعمال الكاملة للشيخ الإمام محمد عبده. الجزء الأول
5) راجع ابراهيم عبد العزيز، رسائل طه حسين: دار ميريت للنشر والمعلومات. القاهرة 2000. ص 7
6) المرجع نفسه: ص 9
7) راجع محمد حسن الزيات، ما بعد الأيام: مؤسسة دار الهلال . الطبعة الأولى دون تاريخ. ص 190
8) راجع جهاد فاضل، أدباء عرب معاصرون: دار الشروق 2000
9) المرجع نفسه. ص 9
10) المرجع نفسه. ص 11 وص 25
11) المرجع نفسه. ص 27
12) أبو القاسم محمد كرّو، طه حسين والمغرب العربي: مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع ـ تونس 2001. ص 30
13) راجع جهاد فاضل، المرجع السابق. ص 19
14) راج مقدمة كتاب سامح كريّم، معارك طه حسين الأدبية والفكرية. دار القلم ـ بيروت . دون تاريخ ص 7
15) وقد لخص أنور الجندي موقفه هذا في عبارة مشهورة قائلا: «إنه عندما ركب البحر ـ أي طه حسين ـ إلى أوربا ألقى عمامته في البحر على مشهد من مودعيه...». راجع ذلك في جهاد فاضل : المرجع السابق ص 19

16) راجع عبد الهادي التازي، طه حسين في المغرب: مطبوعت مجمع اللغة العربية ـ القاهرة دون تاريخ. ص (أ) من المقدمة

17) راجع رشيد القرقوري، طه حسين مفكرا سياسيا : دار المعارف للنشر . تونس ـ سوسة 2001 . ص 219

18) راجع أبو القاسم محمد كرّو، المرجع السابق . ص 35

19) المرجع والمعطيات نفسها

20) راجع مجلة « البصائر » الجزائرية: عدد 360 ـ الموافق لـ 20 مارس 1956 ص 1

21) راجع مجلة « البصائر » الجزائرية : عدد 354 ـ الموافق لـ 17 فيفري 1956 ص 1

22) راجع مجلة « الثقافة » الجزائرية : عدد 18 . سنة 1975 . ص 13

23) راجع محاضرة طه حسين « قضية الجزائر » . ندوة جمعية الأدباء المنشورة بعنوان « مع الجزائر » القاهرة 1957 . دار الهنا للطباعة والنشر . ص 5 و ص 6 .



السّرد وقضاياه لدى مها عزّوز وخديجة التّومي نافذة على الأدب النّسائيّ التّونسيّ

ناجي الحجلاوي/ باحث، تونس

■ تنبع قيمة المقارنة بين ما كتبته مها عزوز وما ألّفته خديجة التّومي من كونهما تشتركان في الاختصاص ذاته وفي جنس المكتوب ذي الخصيصة السّرديّة ومن كونهما تنتميان إلى جيل واحد وإلى منطقة جغرافية واحدة، فهل هذه المعطيات المشتركة بينهما كفيلة بإنتاج أدبيّ يتماثل في الأساليب الفنيّة وفي المضامين المطروقة أم أنّ الكتابة الإبداعيّة متقلّبة بطبيعتها وغير منضبطة ومتمرّدة على القوالب الجاهزة؟

وقبل الإسهاب في مجريات المقارنة بين ألاعيب السّرد وقضاياه عند المؤلّفتين فإنّ الإشارة إلى بعض النّقاط النّظريّة مسألة ضروريّة، منها أنّ صاحب القلم باعتباره مبدعا يجد نفسه إزاء جهاز اللّغة المترامي الأطراف، فيعمد حينئذ إلى محور الاختيار، ينتقي كلماته ليتّخذ لذاته أسلوبا دون أن يعيَ أنّه يؤسّس بذلك سجنا له، إذ الأسلوب سجن الكاتب وعزلته(1). وضمن المسار التّطوري للعمل الأدبي والنّقدي اتّخذت الكتابة لها حيّزا بين اللّغة من جهة والأسلوب من جهة أخرى، ومن ثمّ أضحت الكتابة مغامرة باللّغة في اللّغة وفي الوجود إثباتا للذّات عبر تعميق وعيها بذاتها وبالكون والآخرين تعميقا للاختيار الحرّ ولدرجة المعرفة والوعي. وللكتابة قدرة غير قليلة على المكر والاحتيال بادية في إمكانات الفضح المستمر للكاتب وإن ظنّ أنه يعمد إلى إخفاء ما بدا له أن يخفيَ وأن لا يُظهر إلاّ ما ينبغي أن يظهر ممّا يجب له أن يقول، فمن طبيعة الخطاب أنّه يضطلع بدور الحجاب شعر الكاتب بذلك أم لم يشعر. ومع ذلك فإنّ العالم الأدبي يظلّ عالما مستقلا بذاته يرغب في القدرة على التّصرّف في الزّمان والمكان والشّخوص راغبا في خلق تاريخ مواز للتّاريخ المعيش، ومن هذا التّاريخ الخاصّ به تسري رعشة الوجود وتتدفّق فيه الحيويّة المبدّدة للذّات والموضوع، فينساب من ذلك أدب مستنبت في الذّكرى النّافعة ذات الفائدة الّتي تفوق فائدة الدّيمومة(2).

إنّ الفعل السّردي يستلهم قيمته من البحث الدّائم عن الممكنات المعادلة للحقيقة، ولا سيّما عالم الرّواية الّذي يتّخذ من الحياة مادّة يشكّل منها مصيرا ويخرج من الذّكرى فعلا مفيدا ومن الدّيمومة زمنا موجّها ودالاّ(3).

ولا تفوتنا، في هذا المستوى النّظري، الإشارة إلى التّفريق بين الأدب النّسوي والأدب النّسائي والأدب الأنثوي: فإذا اهتمّ الأدب النّسوي بقضايا المرأة المعيشة فإنّه يناضل من أجل تحقيق التّسوية بين الجنسين ومثاله أدب نوّال السعداوي. وأمّا الأدب النّسائي، فهو الّذي يكون بقلم امرأة دون اعتبار أي موقف مسبق منه، وعليه فالمقابل له هو الأدب الرّجالي نسبة إلى الكتّاب إذا كانوا رجالا، في حين أنّ الأدب الأنثوي يكون مفعما بالنّكهة الأنثويّة البادية في التّركيز على حرارة العاطفة، أمومة أو محبّة، وإن كانت هذه المواضيع غير مقتصرة على جنس دون آخر. وانطلاقا ممّا سبق، لنا أن نُجمل الآراء في موقفيْن: الأول يقول بخصوصيّة الكتابة الصّادرة عن النّسائي، والثّاني يقول بضدّ ذلك ويعتبر أنّ القلم هو القلم سواء أمسك به رجل أو امرأة والمهمّ هو تحقيق درجة الامتياز في جودة المكتوب لا التّميّز(4).

وبعد هذه التّقدمة النّظريّة نخلص إلى القول إنّ النّاظر إلى ما كتبته مها عزّوز في «حديث الياسمين» يلحظ عديد القضايا المطروحة بجرأة تتفاوت درجة عمقها من نصّ إلى نصّ ومن أقصوصة إلى أقصوصة. ولعل رأس هذه القضايا تتصدّرها قضيّة الجسد والمسألة الأخلاقية المتجسّدة في ملاحقة المدير ومضايقته للكاتبة. والمؤلّفة تقدّم هذه القضيّة بطريقة نقديّة ساخرة، ولا سيما إذا تعلّق الأمر بالأوضاع الثّقافيّة المترديّة ساعة ربَطـتها بصدور ف. إنّها امرأة متزوّجة حُبِست جسديّا عند الزّوج والذّهن يسكنه رجل آخر. إنّها معادلة الحبّ والزّواج. والحبّ يخبو في كثير من الأحيان تحت وطأة الواجبات والحقوق والسّقف الواحد لكن، مقابل ذلك، العشرة هي الباقية.

وقد التقت خديجة بمها في مستوى طرح قضايا الجسد، إذ تمثّل عصب الرّواية في مسائل الدّراسة والحبّ والسّياسة. وقد أشارت إلى متاجرة الطّلبة بهذا الجسد، فمعاناة فداء هي نتيجة طبيعيّة وصدمة ناتجة عن مراودة بعض الطّلبة القاتلة للأبعاد الإنسانيّة فيها. وقد نجحت الذّات السّاردة في تصوير الصّراع الدّاخلي في ذات فداء: «وكيف نعيب على النّظم المستبدّة إقصاءها للآخر في حين أنّنا نرى كيف تسلك هذه التّيارات المسلك نفسه؟»(5).

وإذا تناولت السّاردتان مشاكل الجسد فإنّهما تجاوزتا هذا الحدّ إلى تناول قضايا العاطفة والمحبّة والصّداقة والعشق، ولا سيّما في مجال الرّواية الّذي يسمح بحكم طبيعته بالتّوسّع في وصف الشّتات المتمثّل في اللّهب المنبعث من العشق الأبدي البادي في التّناص مع قصّة نرسيس الأسطورة الإغريقيّة، من أجل تجاوز الزّمان والمكان حيث يتمّ تجاوز الفناء لمعانقة المطلق واللامحدود. ومن هذه الأبعاد يتجلّى النّفس الصّوفي والمنحى الوجودي وخاصة في تجربة التّحدّي، ممّا أثقل لغة خديجة التّومي بالمجازات والإيحاءات والاستعانة بالعناصر الطّبيعيّة، فاقتربت بذلك من شعريّة الرّواية أو الرّواية الشّعريّة. فشاعريّة القصّ تعلو على الفنّ القصصي والبناء الرّوائي(6).

وإلى جانب هذه الإشارات إلى مسألة الجسد والخيانة، تذهب مها عزّوز في طرح مسألة العنف المسلّط على المرأة كل مذهب امتصاصا لجمالها ومالها واستغلالا لجسدها. إذ أنّ الزّوج إذ يريد الانتقام من خصومه فيصبّ جام غضبه على جسد زوجته. وهكذا أضحت الزّوجة لا تنام إلاّ بتناول الحبوب وتعاطي الأدوية. وهذه النّقطة عينها أشارت إليها خديجة التّومي عندما قالت: «تطول يدها أقراصا مهدّئة وتمضي في نوم مصطنع غير مريح تتلاطم كوابيسه وهلوساته»(7). ثمّ إنّ خديجة التّومي تستغلّ هذا المجال لتسلّط الأضواء على أنّ جسد المرأة إذ كان يُعدّ محطّة الحرام ولذلك وجبت تغطيته مواراة له. ومن ثـمّ كانت المؤلّفة لافتة للنّظر إلى النّتائج الثّقافيّة الوخيمة المنجرّة عن هذا

التّصوّر المتخلّف. تقول: «وحينها كانت المرأة لمّا تزل تتجرجر في أغطية وألحفة من الصّوف والكتّان، كلّها تسحق ذلك الجسد وتلغي العقل وتطمس نوره. كانت المرأة في الظّلمة»(8). وتستأثر هذه القضيّة بوعي خديجة التّومي حتّى بدت وكأنّها هاجس ملحّ. ولعلّ الرّكام الكثيف الّذي شاب تاريخ المرأة هو المبرّر الأكيد الكامن وراء ذلك. تقول: «وفكّرت مليّا في وضع بنات جنسها اللاتي مازلن وبعد عقود من الحرّية المزعومة يقاسين إرث قرون من المهانة والاستنقاص والنّظر لحوّاء على أنّها مجرّد وعاء تسكب في أرجائه فحولة الفحول المزبدة»(9). وفي هذا الإطار، تستغلّ خديجة التّومي سرد الأحداث لبيان نقدها اللاذع لتعدد الزّوجات وما يسببه من كوارث نفسيّة وعاطفيّة. وقد اعتبرت أنّ أنصار هذه القراءة ينظرون إلى الواقع بعين عوراء تغلّب الشّهوة على العقل ودليل ذلك قولها: «لا غبن في الشّرع، بل في العيون العوراء»(10). ولئن أسهبت الرّواية في معالجة قضايا المرأة المادّية والمعنويّة فإنّ مها عزّوز بدت أكثر جرأة في بعض الأحيان في إثارة هذا الموضوع بالذّات، فيمتزج في شخصيّة مها عزّوز الجمال بقبح الحزن فشخصيّتها «وضعت بعضا من أحمر الشّفاه، كانت تعلم أنّها أشدّ ما يكون إغراء عندما يمتزج الحزن في عينها بأقنعة التّجمّل»(11). وعلى هذه الشّاكلة تبدو المرأة مجسّدة للصّورة الّتي تبدو فيها ضحيّة العادات والتّقاليد والثّقافة البالية، إنّها «المرأة الحريصة على زوجها تحفظ سرّه ولا تفضحه [...] وتتحمّل وتتناسى وتتجاهل»(12). ويطفو كذلك المنحى السّاخر في أقصوصة «الاسم السّادس» من الثّقافة السّائدة والثّقافة الشّعبيّة وعلاقة الأنثى بالذّكر ومحادثة ذات الخمار للرّجال ممّا يؤكّد انبناء هذه الأقصوصة على اللّغز والجري وراء معرفة الاسم السّادس.

إنّ الأقصوصة، في عوالم مها عزّوز الأدبيّة، تفضح العلاقة العمودية بين الرّجل والمرأة، فتلفي المرأة نفسها مدفوعة إلى الخيانة دفعا فالزّواج حينئذ دمار في هذه الصّورة، والخيانة تُعدّ ضربا من ضروب الإصلاح لما فسد من معمار الحياة تحت وطأة الإكراهات اليوميّة جرّاء الانغماس في الأعمال الآنية على خلاف ما ارتأت خديجة التّومي في هذه المسألة من أنّ مرارة الحقيقة أفضل من حلاوة الخيانة والخديعة. وعليه فالحدّ الفاصل بين الخيانة والوفاء قطعيّ، وهي تلتقي في ذلك مع رأي نجيب محفوظ المتمثّل في أنّ الخيانة أسمج رذيلة على الإطلاق(13). وسخرية خديجة التّومي غير خافية من العقليّة الّتي تحصر منزلة المرأة في الزّواج. تقول: «يا مسعودة متى تتزوّجين؟ يا مسعودة وجدنا لك عريسا»(14).

إنّ المتصفّح لأقصوصة «حديث الياسمين» يذهب به الظّنّ إلى أنّها عليقة لثورة الياسمين كما يستدعي عنوان «الشّتات» التّعلّق بشتات الشّعب الفلسطيني، والحال أنّ الأمر سرعان ما يتجلّى على أنّ ذلك وهم المُشاع من المعلومات غير المتأصّلة في عمق العمل الإبداعي. وإذا بالياسمين يحيل على معالجة فنيّة لشخصيّة تكدح على العيال من خلال بيع الرّوائح العطرة البادية في زهر الياسمين وتزداد الجمالية الفنيّة في امتزاج اللّون الأبيض، بعضه ببعض، وإن تعلّق هذا اللّون بالياسمين فإنّه سرعان ما ينزاح ليرمز إلى المرأة ذات الجمال السّاحر. وتنصهر كذلك الرّوائح البشرية والطّبيعيّة في فضاء من البيت العتيق الّذي تتعاشر فيه الكنّات ليكشفن عن أسرار الزّوجات، في حين أنّ الأعزب يفضّل تغيير المكان ليطلّ على ياسمينة الجيران وإذا بالمكان يتحوّل من الضّيق إلى الاتّساع حيث الشّرفة، ومن الأزهار ما ينعم بالحرّية ومنها ما يعلّب في الثّلاجات «حتّى إذا جاء الهزيع الأخير من اللّيل اصطحبوها من جديد إلى بيوتهم وأسكنوها الثّلاجة لتبقى صالحة لليلة واحدة»(15). وتبدو النّزعة النّقديّة لدى مها عزّوز من

خلال المستور خلف السّطور، فبعض الياسمينات تُقطف قبل الأوان كالّتي تُزوّج صغيرة قبل اكتمال بلوغها. ومن الشّخصيّات لدى مها ما يكون طائرا بمثابة الحامل الدّلالي الذي تروم من خلاله معالجة بعض المسائل عبر التّساؤل السّاخر، كالتّساؤل عمّا يمنع بني الإنسان عن ممارسة رغباتهم في وضح الحقيقة كما تفعل الطّيور، وهل ذلك الإخفاء ضرب من النّفاق أم تغليف للحقيقة بحُجب الزّيف «أحبّ مراقبة ريشهما يتداخل. ممتع أن نرى الحبّ يمارس علنا وعلى الشّجر ألبوحيوط»(16). وبذلك تتخذ الأسئلة منحى وجوديا في اعتبار أنّ الجسد دوني، ألأنّ مآله إلى التّعفّن والدّود أم لأمر آخر؟ وهل الذّنب يكمن في أنّ هذا الجسد من طين؟ وسرعان ما تلتمس السّاردة الإجابة في اعتبار أنّ الله أرحم بعباده من أن يسترهم في كفن الأجساد.

وليس عجيبا أن تصنّف القضايا عند هذه الكاتبة إلى قسم اجتماعي وآخر وجودي، وإن بدت متداخلة أحيانا ومتوارية أحيانا أخرى. فمن المشاكل الاجتماعية أنّ الرّجل يراقب زوجته العجوز ويضيق من نطاق هذه المراقبة بين الجيران متناسيا صنيعه مع زوجته ذاتها قبل الزّواج منها. إنّها مفارقة مضحكة، علاقات اجتماعيّة متوتّرة ومفكّكة حتّى في نطاق العلاقة الزّوجيّة، إذ يعيّر الزّوج زوجته بأنّها عجوز، وفي المقابل تلوذ هذه الزّوجة بالعناية بأبنائها وإن لم تجد رحمة في الظّروف القاسية الّتي فجعتها في ابنها تقول: «كلّهم مجرمون»(17).

وهكذا تبدو معالجة السّاردة للقضايا الاجتماعيّة بارزة في التّفكك العلائقي البادي بين الرّجال والنّساء إذ يتفنّن الرّجال في تصيّد الأرامل مستغلين غياب الأزواج، للتّضحية بهؤلاء النّساء، اللاتي رمزت إليهنّ مها عزوز، بالنّعاج وتتجلّى من خلال ذلك رمزية عيد الأضحى وكثرة اللّحم المشويّ «كيف ما شواني نشويه»(18) فبعض النّاس في متعة الدّسم، والبعض الآخر في حرمان وفي ألم. وإذا تقاطعت خديجة التّومي مع مها عزّوز في معالجة المسائل الاجتماعيّة فإنّها فارقتها في مستوى القضايا الوجوديّة الّتي استبدلتها بالإشكالات السّياسيّة وهو ما سيتّضح لاحقا.

إنّ مها عزّوز تستغل الثّقافة الكرويّة من خلال أقصوصة CAB لمعالجة معاناة بعض الشّباب العاطلين وبعض الأسر من تكاليف أبنائها كالّذي عانته الأمّ من ابنها بشير الّذي يحيا في الشّوارع والمقاهي لا همّ له إلاّ تشجيع الفريق البنزرتي ويرقص حين الفوز بالكأس رقصة المذبوح فرحا بذبحه وإن لم يشعر أنّها الثّقافة المخدّرة. إنّها حروب وهميّة وإن سمّيت مباريات في صورة حروب الجلاء وأين الثّرى من الثّريا وهو يدعو إلى التّساؤل عن حقيقة الاستقلال هل هو عسكري أم ثقافي. إنّ بشيرا قد رُفض من المعهد لفقره وانعدام توفيره للكتب، ففارق الصّديقة والدّراسة فعوّض ذلك الحرمان بأفراح موهومة في الملاعب والمناسبات الرّياضيّة. إنّ شخصيّة بشير وإن حمَل الاسم دلالة إيجابيّة تبدو في البشارة فإنّه رَمَز إلى الشّاب الفاشل في الدّراسة أو المفشّـل والفاشل في الحبّ والحياة والدّراسة، يجد متعته في تحميس الرّياضيّين «ألم يكن يعلم أنّه ممنوع من الحلم بكلّ هذا السّخاء؟ ألم يكن يعلم أنّ المدينة أورثته فيما أورثته قصبة هوائيّة يجرحها الغبار والرّطوبة وروائح الرّياء؟»(19). ومثال ذلك ما أشارت إليه خديجة التّومي من مظاهر الثّورة كالمظاهرات والاحتجاج على التّهميش عبر رفع الشعارات، وإن فرّقت صفوف الطّلبة. وقد تناولت الرّوائيّة مسائل الانتهازيّة، فقد اتّسم عالم المناضلين بسمتيْن: الظّهور بمظهر التّمرّد ولكنّ التّملّق غير خاف. تقول: «بين الكابوس والحقيقة كابوس، وبين الحقيقة والكابوس حقيقة»(20). وتجد الأقصوصة عند مها عزّوز لها مخرجا في تماهي الأفكار والمفاهيم والرّؤى، المغلوط منها بالصّحيح، والتّفسير منها بالتّبرير، معارك الجلاء

بمعارك الكرة في الملاعب والشّهادة من أجل الوطن والموت في المدارج. ومن ثمّ جاءت بشارة البشير إلى الأمّ متمثّلة في نعيه ليفتح الباب أمام قضايا المجتمع من جديد وقضايا الأخلاق المتمثّلة في طرح مشاكل البغاء السّرّي والعلني ودوافعهما ومظاهرهما ونتائجهما، ولا سيّما أنّ الضّوء الأخضر في العيون يوحي بتأشيرة العبور، ولا سيّما في مجال الحياة الطّلابيّة المطبوعة بطابع الحرّية. فما هي حدود الحرّية الّتي تميزها عن الفوضى في أروقة الجامعة وفضاءات النّات؟ وما هي الحدود الفاصلة بين مجالي الهذيان والغزل؟ علما بأنّ الذّكريات العليقة بالحياة الطّلابية قد مثّلت أرضيّة خصبة تغذّى منها الفعل السّردي عند الكاتبتيْن. وقد شكّلت قضيّة التّذكّر والوقوف على مسألة العلاقات الجامعية نقطة التقاء بين السّاردتيْن كعلاقة معاذ وحوراء لدى خديجة التّومي، وكعلاقة شخصيّة مها عزّوز والمعجب بها في «حديث الياسمين» فقد أوردت خديجة التّومي في هذا المجال ما يلي: «يوم وقف أمامها ذلك الطّالب الشّاب خجلا غير أنّه بدا واثقا من عبارات موجزة ومنتقاة تخلّص منها دفعة واحدة: إنّي معجب بك أسألك الارتباط»(21).

إنّ القصص الّتي تخطّها مها عزّوز تفوح منها روائح الماضي السّعيد لمّا كانت تُخصّص بيوت للنّساء وأخرى للرّجال ساعة كان الرّجال الثّيران أبناء الهجّالة السّكارى يتشمّمون روائح الياسمين، فيتحرّك عرف الدّيك ممّا يحرّك الرّغبة لدى الأنثى في الزّواج.

وتجنح مها عزّوز في كثير من الأحيان إلى تغذية الوظيفة التّدعيميّة عبر الاستشهاد بالأمثلة الشّعبيّة أو الأبيات الشّعريّة، وهو عين ما تجنح إليه السّاردة في رواية الشّتات عندما تتقاطع فيها الأصوات النّابعة من الأمثال الشّعبيّة مع صوت السّاردة: «من يتزوج أمّنا نناديه عمّنا»(22).

ونلاحظ أنّ مها عزّوز تنهل من خلال أقاصيصها من زمن الطّفولة كذكريات الطّالب المتعلّق بأهداب الأيّام الجميلة بالجامعة زمن ارتشاف الشّاي الأخضر، كما أنّها تعمد إلى استعمال التّكثيف والاقتراب من الكتابة الشّعريّة(23). ولا غرو في ذلك، فالفعل الأدبيّ متمرّد بطبيعته يروم الاستقلال والاختلاف في مستوى النّطق باللّغة ليكون قولا للحياة، فهي مرجعه النّشيط الحيّ المتغيّر(24). كما نلفي اعتماد الكتابة الرّمزيّة، فالشّقيق هو رمز البنات «نعم هكذا رأتك. مرجا من الشّقائق يملأ فجأة حقل العمر»(25). وذات الأسلوب النّاهض على الرّمز نلفيه لدى خديجة التّومي حين تشير إلى مسعودة العانس الّتي كانت نهايتها كارثيّة على عمود كهرباء رمزا إلى كلّ مستبدّ.

وإذا اشتمّ القارئ نسائم الياسمين وتمتّع بلون شقائق النّعمان في قصص مها عزّوز فإنّه لا يعدم روائح الفلّ لدى خديجة التّومي، تقول: «طُلب منّي أن أضع علامات فارقة مشموم فلّ وشاشيّة حمراء في عزّ الحرّ»(26). ومن ثمّ لنا أن نستنتج أنّ هذا الأدب يشيع ألوانا تمتّع النظر وينشر روائح تذكي حاسّة الشّمّ وتتقاطع فيه الأصوات فتطرب لها الأذن والقارئ في كلّ هذا وذاك في نشوة حينا وفي متعة حينا آخر. إذ الأدب الأثير هو الّذي تتعدّد فيه الأصوات ويتوحّد فيه الخطاب. وعلى غرار ما كتبت مها عزّوز نلفي خديجة التّومي تعتمد شخصيّتـها حوراء على الذّاكرة، إذ تستحضر فترة الطّفولة والميدعة الورديّة زمان الذّهاب إلى المكتب ساعة كانت الطّبيعة ناصعة الألوان «فتعدو البنت منطلقة تغنّي وتقطف ما تجود به الطّبيعة من أزهار بريّة»(27).

كما نرى أيضا عند الأديبتين تركيزا على التّناصّ وهو حوار النّصوص واستدعاء بعضها لبعض ممّا جعل من اللّغة مجالا شفّافا، ومثال هذا التّناص الاستعانة ببعض الأبيات الشّعريّة أو الأمثال أو الأغاني، وتستعين السّاردتان بالشّعر طلبا لتكثيف الدّلالة وتعميق الصّياغة الفنّية ومثال ذلك:

« أهون

أهون

كلّ همّي أن أكون

وما في عالمي سوى

التّيه والسّكون»(28).

وللأدب الجاهلي إحالات جميلة على سجلاّت حضاريّة متنوّعة ممّا أثار سخرية التّلاميذ، إذ البرامج مفتوحة على التّأويلات المذهبيّة والنّزاعات الايديولوجيّة، وفي ذلك سخرية من المحتويات التّربويّة الحبلى بتناقضات الجسد والدّين والسّياسة والإرهاب وضعف المستوى التّعليمي في كلّ هذه الأصعدة، وهو عين ما عالجته الرّواية إذ تناولت القضايا التّربويّة السّائدة في البلاد التّونسيّة. وهي حالة تدعو إلى الضّحك والشّفقة في الوقت ذاته، وانظر إلى الطّريقة الّتي صرّف بها أحد التّلاميذ فعل وعد في الأمر عندما طولِب بذلك مع الشّكل التّام فأجاب: «أنتَ مع الشّكل التّام، أنتِ مع الشّكل التّام...»(29). فالرّواية لا تخفي اعتمادها على المنزع النّقدي العليق بتدهور علاقة المربّى بالمربّي، ولا تخفي خديجة التّومي حسرتها على انقضاء زمن جميل كان فيه التّلميذ يهدي الزّهور للمعلّمين: «يوم كان يُهدى للمعلم زهر إجلالا لرسالته ويوم كان المعلّم يعنيه الورد والزّهر البرّي»(30).

ونلاحظ أنّ بعض الأقاصيص مبنيّة على المفاجأة إذ تفاجأت الذّات السّاردة من الالتقاء ببائع التّين البعلي بالمعهد النّموذجي. وقد تنطلق الأقصوصة من المعطيات الواقعيّة كحادثة العلم بالجامعة التّونسيّة وعلاقة العلم الأحمر بالعلم الأسود. وليس خافيا أنّ بعض العناصر المشكّلة للنّصّ القصصي لدى مها عزّوز هي التّفاصيل الجزئيّة اليوميّة كعناصر اللّون والرّاحة والهاتف الجوّال والمقهى، وكلّ ذلك يشكّل عناصر الفضاء السّردي، منها تستنبط المادّة الدّسمة والقضايا المهمّة، كنقد الأوضاع الثّقافيّة بعد حدوث الثّورة بتونس والقيم والأفكار الوهميّة حولها. واللاّفت أنّ المنطلقات الّتي ينبع منها الفعل السّردي عند خديجة التّومي هو التّركيز أيضا على التّفاصيل الصّغيرة الجارية في الحياة اليوميّة والّتي لا تلفت الانتباه بالنّسبة إلى الإنسان العادي. تقول: «أخطّ ما أراه وأرسم كلّ ما أحلم به وأنحت تفاصيل هاربة من حياتي»(31). وتتجلّى المناحي الواقعيّة في رواية خديجة التّومي عندما سلّطت الأضواء على المعيش من الأحداث كالعبوديّة المادّيّة والمعنويّة، ممّا يؤثّر في حياة الإنسان اليوميّة ومصداق ذلك قولها: «لا تلوموني في حبّ الكهف فهو الوحيد الّذي احتمل حرّيتي المجنونة وصهيلي الجامح وهروبي من العبوديّة الجديدة. عبوديّة تقدّم للإنسان في شكل وظيفة وقروض وتسهيلات بنكيّة ليبني بيده قبر حياته مقابل أن يُستغل كحمار في صمت بقيّة العمر لسداد الدّين»(32).

وهذا المنحى النّقدي يتجلّى بوضوح في «الشّتات» للرّوائيّة خديجة التّومي، إذ تفوح روائح الثّورة على طبائع الاستبداد منذ المقدّمة والإهداء وسرعان ما يجد المطالع لهذه الرّواية نفسه مورّطا مع الشّخصيّة في التّعلّق بأهداب الوطن عبر الحبل السّرّي إذ لم تعدم رواية «الشّتات» الإسهاب في ذكر محبّة الوطن حبا جنونيا يعانق المطلق حيث يستوي الوجود والعدم(33)، رغم حجم الضّريبة الّتي تسلّط على المتورّطين في هذه المحبّة. وقد أفلحت السّاردة في تصوير الشّخصيّة (يزن) تصويرا داخليّا إذ تمزّق بين حبّ العِلم في الغربة وحبّه لموطنه وإذا بهذا التّمزّق ينفتح على فاجعة احتضار الأمّ ممّا يزيد في لذعة الدراما في نصّ خديجة التّومي. إذ تجاوبت البداية في الرّواية مع نهايتها.

لقد اضطلعت شخصيّة حوراء في رواية «الشّتات» بدور العدسة الكاشفة والعين الرّاصدة الّتي بوسعها أن ترى الأحداث بفضل اعتلائها الشّرفة، تزهو بنفسها

وتراقب المشاهد بالقدر الّذي تنخرط به في مكابدة العواطف كذكريات الحبّ والحزن.

ومازالت الرّواية تشي بأنفاسها الايديولوجيّة حين تعالج صاحبتها قضيّة التّخلّف والتّبعية ولا أدلّ على ذلك من قولها: «نحن الحطب ومنّا الوقود هذا قدرنا في أوطان تُباع مقابل الكراسي»(34).

وهي في كلّ ذلك تسخر من التّفاوت الاجتماعي سواء كان أبناء المجتمع أحياء أو أمواتا ومصداق ذلك قولها: «قبور غاية في الفخامة وأخرى غاية في الإهمال تشقّقت أطرافها وهاجمتها أعشاب متوحّشة راحت تنتهك رفات موتاها في صلف»(35). ويزداد المشهد الرّوائيّ حيويّة في إجراء الحوار بين الأحياء والأموات أصوات هاتفة من أعماق الأرض. وقد نقدت الرّواية العولمة والمتاجرة بجوع الضّعفاء وابتزاز العالم منذ عهد الهنود الحمر إلى العبيد إلى الموتى في شكل أحياء، فكم من حيّ هو ميّت: «ظلّوا أيّها الموتى في سكينتكم نائمين فلا شيء في عالمنا يغري بالبعث من جديد ناموا... فللأحياء في أوطاننا مطالب لم تلبّ من قرون»(36). وهكذا سخرت خديجة التّومي من الجشع ومظاهر التّسلّط والتّجارة بكلّ شيء، كالمتاجرة بالأعضاء البشريّة والأسلحة والمخدّرات والاغتصاب للأرض الفلسطينيّة، وهذه القضيّة لم نعثر لها على صدى بالنّسبة إلى مها عزّوز في «أحاديث الياسمين». لقد عجّت رواية الشّتات بأصداء الجدل حول ما ساد ويسود في الأقطار والمنطقة العربيّة وفي العالم في حين أنّنا نجد أثرا لهذا الجدل عند مها عزّوز في الفصل الّذي تدرّسه الأستاذة. ولا سبيل أمام الرّواية إلاّ الجنوح إلى الحلم للتّخفيف من أوجاع هذا الشّتات الشّامل، فكثيرا ما تجنح الكاتبة إلى الحلم لتدعيم أسلوب كتابتها. إذ الحلم جيب من جيوب الواقع الّذي يخفّف ويروّح على الشّخصيّة كما على القارئ.

إنّ اللاّفت في نصّ خديجة التّومي هو الوصف الدّقيق ولا سيّما الوصف المتعلّق بالطّبيعة والإطار الطّبيعي العام المؤطّر للحادثة(37)، وهو ما يذكّر بأسلوب فرنسوا مورياك في رواية «تيراز» مثلا. واستمع إلى قولها المدعّم للانصهار مع المشاهد الطّبيعيّة: «أحسّت يومها أنّها جزء لا يتجزّأ من تلك الطّبيعة في عطشها»(38). وقد يكون الوصف مادّيا ظاهريّا وقد يكون داخليّا معنويّا كوصف محبّة معاذ وحوراء للوطن حيث تصبح اللّغة أداة خداع بما فيها من قابليّة للتّأويل لترويج الحقائق الزّائفة. إذ الرّواية بحث عن الممكنات المعادلة للحقيقة.

إنّه عالم الرّعب والبحث عن الحقيقة في العالم الصّفيق من أجل الظّفر بالمعنى في عالم اللامعنى(39)، فعالم الإبداع عالم مرعب لأنّه يعبّر ويصوّر بطريقة غير مألوفة وغير منتظرة. ومن شروط الإبداع افتقاد الماضي والحرمان من العلاقات اللّغويّة التّقليديّة حيث يكمن الرّعب والرّهبة من خلال تكسير الأنماط التّقليديّة. وفي هذا المستوى نشير إلى أنّ خديجة التّومي قد استعانت بالمعجم القرآني من قبيل الماء الأجاج في حين أنّ هذا المعجم قد غاب في أقاصيص مها عزّوز.

ولا غرو أن يحفل نصّ خديجة التّومي برحلات متنوّعة منها الرحلة المادّية للعمل وهي رحلة الطّائرة من بلدة الزّاوية إلى الخليج، ومنها الرحلة المعنويّة المتمثّلة في رحلة الوعي وهي نقديّة وفكريّة من أبرز منعطفاتها نقد العري العليق بجسد المرأة وارتداء الخمار والنّقاب في الخليج، زد على رحلة الشّخصيّة من المجتمع إلى السّجن ومن السّجن الصّغير إلى السّجن الكبير. وقد تحوّلت زاوية النّظر من الرّؤية الخارجيّة البادية في الحوار الثّنائي إلى الرّؤية الدّاخليّة الظّاهرة في الحوار الباطني. ومن ثمّ صدعت خديجة التّومي بأفكارها الثّوريّة الّتي تفضح انقسام النّاس إلى صنفين: صنف واقف وآخر متزلّف للسّلطان وما مثال معاذ إلاّ من الصّنف الأوّل الّذي يأبى الانحناء ويرفض السّقوط.

إنّ يزن، الّذي غاب عنّا طيلة أحداث الرّواية منذ أن ذُكر في الصّفحات الأولى يعاودنا في حدود الصّفحة 127 ولم تبح الرّواية بالمكان إلا في الصّفحة 151 مما يدعم وعي السّاردة بالألاعيب السّرديّة، وإن ركّزت على الأبعاد الفكريّة والإيديولوجيّة، وما العمل الأدبي إلاّ رؤية إيديولوجيّة ومعمار فنّي. ولقد وجد يزن نفسه مقاتلا وفي ذات الصّفحة تُذكر الأمكنة: تونس وفرنسا واليمن حيث سلّطت بؤرة الضّوء المثيرة للأحداث في الواقع وفي الذّهن: ففي مستوى الواقع نجد بحث يزن عن أبيه معاذ وفي مستوى الذّهن نلفي التّفكير في مصير البلاد بعد الاستقلال، فقدر هذه البلدان إمّا محتلّ أو معتلّ و قد أشارت الرّواية في نهايتها إلى اصطلاء الوطن الكبير بفكّي الكمّاشة: الاستعمار من جهة والإرهاب من جهة أخرى(40). وبين هذا وذاك تتسارع الأحداث بمعاذ وحوراء لتعاود الفاجعة القارئ حيث يدرك يزن موت أمّه ساعة احتضارها. ودون جدوى يحاول أن يتصفّح ما تركته الأمّ من مذكّرات وأحسّ أنّه قد ضحّى بأيّام عمره من أجل تحصيل العلوم ولكن صخرة الموت قد فجّرت فيه المشاعر وفوّتت عليه أشياء، ففتح صفحة جديدة من الحياة، إذ الحياة كهوف ووهاد وصحو وأضواء فجر وطيور، وكلّ أولئك رموز تحيط بالأسرة والشّتات. وقد أضحت هذه الهواجس سببا في ولادة وعي جديد بالذّات وبالكون: «شعر برغبة ملحّة في مخاطبة الذّات بصوت صادح: ما أقسى المخاض. ما أصعب أن يولد الإنسان بطريقتين»(41).

وينساب يزن في التّأملات ليبرز مسؤوليّة من تسبّبوا في الشّتات، ومثال ذلك قول السّاردة: «وإن كانت البراءة هي اللامبالاة بوطن عاشوا فيه عيث الذئاب يلتبسن بالغنم، فأنا متورّط في الذّنوب من الوريد إلى الوريد ومن رأسي حتّى قدمي»(42). إنّه الشّتات المتمثّل في ويلات السياسة والغربة وويلات المجتمع كوفاة البنت والأمّ وكثرة الأحزان وتشتّت الأرحام إضافة إلى موت شادن.

إنّ قلم خديجة التّومي قد ناقش العبوديّة وما ينجرّ عنها من نتائج وقضايا متنوّعة مثل الحرّية والقيم والاستبداد والتّنظيم وحبّ الوطن وما يجلبه من ويلات متمثّلة في مخالب جارحة وقرون ناطحة(43) والأحزاب والنّضال، واللاّفت في كلّ ذلك أنّها أعادت الإشارة إليها في حصاد الشّتات(44) ممّا يؤكّد أنّها واعية تمام الوعي لمشروع أدبي متكامل الأجزاء مترابط العناصر، ولا غرو في ذلك فهي تصرّح بأنّها تنجز ثلاثيّة روائيّة. يتوّج البطل في الجزء الأوّل منها بأن يُنعت بالإرهاب في صورة شابّ فلسطيني هارب من الأنفاق مقابل عدم المساس بمصالح صهيوني وافد من بلد بعيد يغتصب أرضا ويقتل بشرا دون أن يُنعت بصفة سالبة(45). إنّها نهاية جزء أوّل من الثّلاثيّة تجمع أصواتا متعدّدة ومتنوّعة سامر ولورا ويزن وإسماعيل وعلي السّعودي والمريد الصّومالي والشّاب التونسي، ولعلّها رمزيّة فائقة إلى أنّ العرب لم يتوحّدوا في شيء كتوحّدهم في الشّتات وكفى بذلك موحّدا ونصيرا.

وتمتدّ اليد الواقعيّة لأحداث حصاد الشّتات من خلال حوار هيثم مع هيفاء لقضيّة العمل والحصول على الثّروة لأنّ المجد نوعان: مكسوب وموهوب. والجماعة ينحازون بفضل نضالهم إلى النّوع الأوّل، وبذلك فضحت الرّواية في جزئها الثّاني ملابسات ثنائيّة المظهر والجوهر والمال والفنّ: «إنّ المال قد يملأ الجيوب والخزائن ولكنّه يعجز عن ملء الكيان، ذلك أنّ الفنّ وحده يسمح وللجميع بممارسة الأحلام مع حقّ الاحتفاظ بالحرّية والاختلاف»(46).

ومن تجلّيات هذه الثّنائيّات الخاصّة بحقائق الأشياء والأوهام المتعلّقة بها ما حفّ بالحياة الخاوية من المعنى في ملذّات أوروبا العابقة، ولذلك جاء في حكمة الشّيخ التي يوجهها إلى هيثم: «اجعل لحياتك معنى وأنتَ تفكر بالإنسان فيك»(47).

لقد شيّدت خديجة التّومي معمار رواية تضمّنت

رؤية انصبّت على معالجة الشّتات الاجتماعي والسّياسي والثّقافي والتّربوي والتّعليمي، كشتات أسرة تعاني القهر والمرض لها ثلاثة أبناء ذوي حاجات خصوصيّة يعيشون حياة الكلاب والآلام والمهانة. شتات شباب التزم بأفكار، سُلّط عليه عذاب السّجن ووضاعة التّعذيب.

فمن خلال المواضيع الّتي اتّخذت منها الأقاصيص والرّواية مادّة، يضع القارئ يديه على ثنائيّات عديدة، منها ثنائيّة العار والأنوار والمظهر والجوهر والنّوم والصّحوة، إنّه النّوم الصّاحي والصّحوة النّائمة. إنّها ثورة الأدب في وجه واقع متجمّد متكلّس.

ولا يفوتنا في خاتمة هذا المقال أن نشير إلى أنّ اللّغة في الأثرين سليمة ومشرقة إلى حدّ التّأثير في القارئ بالرّغم من كونها لم تسلم من بعض الأخطاء في الرّسم والنّحو، ولا نعدّها إلاّ ضربا من الأخطاء المطبعيّة الّتي يسهل تجنّبها بمزيد المراجعة.

إنّ الأدب يصنع عوالم توهم بالاستقلاليّة بما فيه من أزمنة وأمكنة وشخوص وأحداث من أجل توسيع دوائر الوعي بالذّات وبالآخرين وبالكون. إنّه يصنع، على حدّ عبارة رولان بارت، من الحياة مصيرا ومن الذّاكرة فعلا مفيدا ومن الدّيمومة زمنا موجّها ودالاّ(48). فالشّتات الّذي ظنّه المحلّلون السّياسيّون مقتصرا على أبناء فلسطين متجسّد كأوضح ما يكون في الأسرة والمجتمع والأقطار سياسيّا وثقافيّا وأمنيّا. والياسمين الّذي يظنّه النّاظر لأوّل وهلة حديثا عن الثّورة التّونسيّة سرعان ما يتبدّد بمفعول القراءة فيكتشف قيمة الانزياح في الأعمال الأدبيّة. وقد اضطلع هذان الأثران بوظيفة مزدوجة يُمتع بما فيه من ألاعيب القصّ والسّرد ويفيد بما تضمّنه من رؤى كالأبعاد الاجتماعيّة والوجوديّة والسّياسيّة في نزعة نقديّة ساخرة. ولعل خير ما يُختم به هذا المقال هو ما ذهب إليه توفيق بكّار من القول: «والّذي أعجبني من كاتباتنا التّونسيّات هو أنّهن تجاوزن ما ألّفنه من النّصوص النّسوانيّة فيما عالجن من القضايا وإن كانت خصوصيّة (كحرية المرأة، والحبّ والجسد...) تندرج عندهن دوما في هموم أكبر تهمّ شعوبنا في مجموعها. فالخاصّ بالذات لا ينفصل عن مصير الجماعة. والأشواق الفرديّة جزء لا يتجزّأ في كتابتهنّ من تطلّعاتها العامّة (49).

المصادر والمراجع

- مها عزّوز، حديث الياسمين، مطبعة نسخة الامتياز، بنزرت، 2014.
- خديجة التّومي: الشّتات، دار المها للنشر والتوزيع، ط.1، تونس، 2011.
- حصاد الشّتات، مكتبة تونس، ط.1، تونس 2013.
- رولان بارت، الدّرجة الصّفر للكتابة، ترجمة محمّد برادة، دار الطّليعة، ط.2، بيروت، 1982.
- مجموعة مؤلّفين، الرّواية العربيّة- واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، ط.1، 1981.
- محمود طرشونة، نقد الرّواية النّسائيّة في تونس، المطبعة الرّسميّة للجمهوريّة التّونسيّة، ط.1، تونس، 2003.
- يمنى العيد، الرّاوي الموقع والشّكل بحث- في السّرد الرّوائي، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، ط.1، بيروت، 1986.

الهوامش والإحالات

1) رولان بارت، الدرجة الصّفر للكتابة، تعريب محمد برادة، البحث عن معرفة ممكنة للكتابة، ص 13.
2) م.ن.، ص 19.
3) رولان بارت، الدرجة الصّفر للكتابة، تعريب محمد برادة،الدرجة الصّفر للكتابة، كتابة الرّواية، ص 56.
4) راجع في هذا الصّدد محمود طرشونة، نقد الرواية النّسائيّة في تونس، ص ص 18-5
5) خديجة التّومي، الشّتات، ص30.
6) طراد الكبيسي، مشروع رؤية نقديّة عربيّة للرواية العربيّة، مقال ضمن كتاب جماعي، الرّواية العربيّة واقع وآفاق. ص 257.
7) خديجة التّومي، الشّتات، ص 13.
8) خديجة التّومي، الشّتات، ص 112.
9) خديجة التّومي، الشّتات، ص 114.
10) خديجة التّومي، الشّتات، ص 116.
11) مها عزّوز، حديث الياسمين، ص9.
12) م.ن، ص.ن
13) انظر نجيب محفوظ، اللّص والكلاب.
14) خديجة التّومي، الشّتات، ص 18.
15) مها عزّوز، حديث الياسمين، ص 17.
16) م.ن، ص 19.
17) م.ن، ص 26.
18) م.ن، ص 28.
19) م.ن، ص 45.
20) خديجة التّومي، الشّتات، ص 15.
21) خديجة التّومي، الشّتات، ص42.
22) خديجة التّومي، حصاد الشّتات، ص 55.
23) انظر مقدّمة أقصوصة الشقيق حيث تقول: « مرج من الشّقائق نبت فجأة يملأ حقل العمر، دافقا، قانيا طموحا. هل كانت تمتلك حق اقتلاعه؟» ص 69.
24) يمنى العيد، الرّواية الموقع والشّكل، ص30.
25) مها عزوز، أقصوصة الشقيق، ص73.
26) خديجة التّومي، حصاد الشّتات، ص 42.
27) خديجة التّومي، الشّتات، ص 12.
28) خديجة التّومي، الشّتات، ص 132.
29) خديجة التّومي، الشّتات، ص 165.
30) خديجة التّومي، الشّتات، ص 12.
31) خديجة التّومي، الشّتات، ص 139.
32) خديجة التّومي، الشّتات، ص ص 139 - 140.
33) خديجة التّومي، الشّتات، ص 166.

34) خديجة التّومي، الشّتات، ص 159.
35) خديجة التّومي، الشّتات، ص32.
36) خديجة التّومي، الشّتات، ص35.
37) انظر ص 100.
38) خديجة التّومي، الشّتات، ص 122.
39) رولان بارت، الدّرجة الصّفر للكتابة، مقدّمة محمّد برادة « البحث عن معرفة ممكنة للكتابة»، ص7.
40) خديجة التّومي، الشّتات، ص157.
41) خديجة التّومي، الشّتات، ص 131.
42) خديجة التّومي، الشّتات، ص 134.
43) خديجة التّومي، الشّتات، ص 148.
44) تذكر السّاردة عبارة حصاد الشّتات، انظر الشّتات، ص140.
45) خديجة التّومي، الشّتات، ص 157.
46) خديجة التّومي، حصاد الشّتات، ص20.
47) خديجة التّومي، حصاد الشّتات، ص25.
48) رولان بارت، الدّرجة الصّفر للكتابة، تعريب محمّد برادة، ص 56.
49) انظر محمود طرشونة، نقد الرّواية النّسائية في تونس، ص 12.



وجع الذّات ... ذاكرة وطن
حفريات في جسد عربيّ للمختار اللغماني نموذجا

مراد الخضراوي/باحث، تونس

■ **المقدمة**

لعلّ مفهوم غربة الذات ووجعها و ما تعيشه من ضغوط نفسيّة واسترجاع لأيّام الصفاء ورحلة البحث عن منشود أفضل من أكثر المفاهيم التصاقا بالشّعر العربيّ، منذ الجاهلية مرورا بمختلف التجارب الإبداعيّة اللاحقة حتى بدايات القرن الماضي. لذلك ليس رهان هذا العمل البحث في نشأة المفهوم باعتباره قد أخذ حظه من المدارسة والتمحيص لا سيما في بعده الدلالي المقاصدي(1) بل إنّ الرهان الحقيقي، هو البحث في ارتباط خلجات الذات

بنزعات الوطنيّة، وما يفرضه هذا الارتباط من انعكاسات على طرائق القول وخصائص المبدَع الشعريّ الحديث والمعاصر، خاصّة أنّ غربة الذات في علاقتها بالشّعر الوطني كانت سمة تمييزية مع شعراء المدرسة الرومنطيقية(2) وما بعدها . ثمّ تطورت فأصبحت أشبه بالغرض القائم الذات في الشّعر العربي بعد اغتصاب فلسطين سنة 1948 وخاصة بعد حرب الأيّام الستة من شهر جوان سنة 1967 والتي أثرت على كامل الأقطار العربية في منتجها السياسيّ والإبداعي والفكري إذ يقول شكري عيّاد : «وحزيران ليس تاريخا لهزيمة في معركة عسكرية لكنّه منعطف جديد في الحياة العربية سياسيا وعسكريا وثقافيا وكان الشعر الأكثر استجابة للتحولات الجديدة فشهد منعطفا نوعيّا في الحركة الشعرية»(3) كما تحوَّل هذا الحدث إلى لحظة فارقة أدّت إلى إعادة النظر في كلّ العلاقات والبُنى القائمة ومختلف مكونات المجتمع العربي.

وبما أنّ تونس ليست استثناء فقد نشأت من رحم هذا الوجع العربي حركة أدبية فنيّة هي حركة الطليعة الأدبية التي ثارت على السائد الممتدّ في الزمان إبداعا وتنظيرا لحركة غير العمودي والحرّ في الشعر تأثرًا بالنكسة، إذ يقول أحد مؤسسيها المرحوم الطاهر الهمامي : «لم تمرَّ الهزيمة العربية في مواجهة العدوان الإسرائيلي في جوان 1967 دون أن تخلّف شعورا بالإحباط لدى المواطن عموما والشباب المثقف خصوصا، وهو شعور نتج عنه اهتزاز الثقة في الخطاب القومي العربي الذي غطّى السّاحة المشرقية وامتدّ إلى المغرب بل وفي الانتماء ذاته وتولدت نزعة

تشاؤميّة طـبعـت الكثير من الإنتاج الأدبيّ ، وقد جاء في بعض الكتابات إبّان انبعاث الحركة ما يدلّ على تأثير هذه العوامل»(4). وضمن هذا التأثر وهذه الحركة الجديدة في الإبداع الشعري انخرط المختار اللغماني الذي بخسه النقد حقه، فلم توجد حوله دراسات جادّة بل إنّ الاهتمام به يكاد يكون منعدما إذا ما استثنينا المناسبات الاحتفالية بذكرى وفاته أو بعض الشذرات المبثوثة بين طيات الصحف(5) والتي كانت في مجملها مجانبة للصواب وكأن قدره ألم في الحياة وبعد الممات، لذلك يعدّ وجع الذات عنده بمثابة الرحلة المضنية داخل وطن معذب حياة وجيلا شعريّا وخصائص فنيّة. فحياة الشاعر كانت ترحالا مستمرّا وحركة دائمة لذات قلقة، فقد ولد بقرية الزارات سنة 1952 وهي القرية التي تلقى فيها تعليمه الابتدائي من 1958 إلى 1964 ثمّ انتقل إلى مدرسة قابس الثانوية ومنها التحق بكلية الآداب بالعاصمة حيث تحصل على الأستاذية والتحق بالتدريس في مدينة تستور أين انتهت رحلة حياته بعد شهرين من تعيينه(6) وعبر هذه الرحلة القصيرة المدى في الحياة انتمى الرجل إلى جيل شعريّ وصفه محمد الصالح بن عمر بـ « جيل السنوات العجاف (1973 - 1978)، إذ قال :

«لقد اتسمت هذه الفترة بتراجع واضح في عدد الدواوين المنشورة (31 ديوانا في ستّ سنوات أي ما يعادل 5.01 دواوين في السنة الواحدة) . . . وقد يعزى هذا التراجع إلى تأكد الاتجاه الرأسمالي الذي اختارت سلوكه الدولة التونسية . . وقد كان من نتائج هذا الوضع توقف حركة الطليعة وازدهار الخطاب الشعري المباشر، وانتقال بعض الشعراء إلى الكتابة باللهجة الدارجة. . . واستمرت مفاهيم الطليعة الجمالية في محاولات بعض الشعراء الشبان الجدد لعل أبرزهم أحمد القابسي ونور الدين عزيزة والمنصف المزغني وعبد الحميد خريف ومختار اللغماني (7).

ولئن اتجه شعراء هذه التجربة نحو إعادة صياغة الواقع المعيش ومحاكاته في نزعة لا تخلو من التصوير المباشر وإعادة صياغة «اللغة الحياة» فإنّ المختار اللغماني بدا أكثر إصرارا على التوجه إلى الاحتفاء بـ «شعرية القصيدة» كما بدت تجربته أكثر استيعابا للتجربة النقديّة كما رسمتها مدونة النقد في الشرق خاصّة.

والملفت للانتباه أنّ هذه «الشعرية» لم تخف وجع ذات مكلومة في وطن ممزق بين اجترار الماضي في نموجه الثابت المُسَيّج، و بين ارتماء في أحضان تجارب مستحدثة لم تتبلور بعد في أذهان المدافعين عنها من أبناء جلدته . بل إنّ الخيط الناظم لجميع قصائده بلا استـثناء هو المشترك الثابت بين «الوجع والـذات والذاكرة والوطن»، مشترك انسحب على الخصائص الجمالية للمبدَع الشعريّ لديه، إذ اتسمت نصوصه بغرابة الإيقاع والتصوير والاستكانة إلى جملة من «التيمات» التي اشتركت في الوجع والفرادة والإقصاء من داخل المنظومة السائدة. وأمام هذا التوجه العام لنص اللغماني الذي يبرز منذ الملاحظة البصرية الأولى ستسعى هذه المحاولة إلى رصد «وجع الذات» في علاقتها بذاكرة الوطن انطلاقا من مستويين هما:

«الايقاع» و«الصورة» داخل قصيدة «حفريات في جسد عربيّ» وهي قصيدة تبدو خلاصة التجربة الشعريّة لصاحبنا، خاصّة وأنّها أكثر رفيقاتها حيّزا وآخرها إدراجا في المجموعة الشعرية كما أخرجتها الدّار التونسيّة للنشر سنة 1978.

وهي القصيدة الأكثر إيغالا في التجريد والإيحاء من سابقاتها أيضا. فكيف ستكون رحلة الذات المبدعة داخل غربة المستويين اللذين ذكرنا ؟ وأيّ بعد علائقيّ لمفاهيم الغربة والذات والذاكرة والوطن ؟

I – إطلالة عامة على القصيدة :

قبل الإجابة عن هذين السؤالين لا بدّ من الإشارة إلى أنَّ قصيدة : «حفريات في جسد عربي» واحدة من بين ثلاثة وثلاثين نصّا تضمنتها مجموعة «أقسمت على انتصار الشمس» التي أصدرتها الدّار التونسيّة للنشر سنة 1978 أي بعد سنتين من وفاته. وهي قصيدة مطولة تمّ اختيارها ضمن المعلقات العشر للشعر التونسيّ من قبل منتدى «اتحاد الكتاب الأحرار» في الثلاثين من شهر مارس من سنة 2008 (8) دون وضع مقاييس موضوعيّة لهذا الاختيار سوى مقياس الحيّز الكمّي الذي اختصت به القصيدة. فقد تكونت من اثني عشر مقطعا بمقدار أربع عشرة صفحة وثلاثة وأربعين ومائتي سطر جمع بينها التذكير بالانتماء العربيّ في بداية كل مقطع والالتزام بالانتصار للإنسان في بعده الكوني عند النهاية. وهو تذكير مثل الخيط الناظم لإيقاعها (أي القصيدة) إضافة إلى تواتر «ضمير» المتكلّم الذي رحل على امتداد القصيدة محاورا متسائلا قلقا معبّرا عن ديمومة الترحال المتشابك في الزمن من أجل الظفر بهويّة مدروسة لذات غريبة بين الأهل والأحبة داخل الوطن التائه المنكسر.

ولعلّ هذه المحاورة / الحوار التي كانت تنطلق دائما بأسلوب إنشائيّ قوامه السؤال المتكرر من أجل البحث عن إجابات لقضايا الوجع والخوف والغربة والأصل والانتماء والأفق، يعدّ أهمّ عنصر حقق انسجام النص تركيبيّا، إذ جعلت منه رحلة سؤال دائم في الزمن مع مجموعة من الأعـلام التي اشترك أغلـبها أوجلها في مسألتيْ الغربة والقضية، الغربة المنطلقة من رفض السائد في جلّ أبعاده وتلويناته والقضية المتأتية من الرغبة في إنشاء بديل أجمل من داخل جليل ملزم. وهـو الأمـر الذي ربمـا يحـدّد - لاحقا - مشروعيّة الحديث عن جمالية غربة الذات انطلاقا من المرجعيات المسهمة في شعرية الصورة والباحثة عن ذاكرة وطن ينبش بصيص أمل، آمن به الشاعر ولكنه ظلّ نقطة صغيرة داخل ركام أسس لتقديس الانشداد إلى الوراء في أبعاده المظلمة دون الوعي بحتميّة الديناميكية للذات البشرية في علاقتها بالهوية كمسألة مفتوحة بعيدة عن التحنيط.

II – غربة الإيقاع صدى الذاكرة :

كما أنّ هذه الرحلة المضنية قد امتدت كذلك من خلال إيقاع القصيدة الذي كان غريبا بالنظر إلى مفهوم «الايقاع العروضي» كما حددته منظومة النقد الكلاسيكية، لذلك رأى هذا العمل أنّ : غربة الايقاع صدى للذاكرة «ليس من باب الانضباط لنواميس البحر والقافية بل انطلاقا ممّا يعنيه الصدى من ترديد وما تعنيه الذاكرة من ترجيع وإعادة لاسيما أنَّ اللغماني في هذه القصيدة كما في غيرها سعى إلى الأخذ بعلامات الايقاع كما دأبت عليه القصيدة العربية في أكثر نماذجها معاصرة. فالناظر إلى «حفريات في جسد عربيّ» لا يظفر بأيّ إيحاء لبحر من بحور الخليل بن أحمد حتى وإن كان ذلك مجرد ترديد لتفعيلة أو لقافية كما توجه إلى ذلك « الشعر الحرّ» أو شعر التفعيلة مع أنّها حافلة بالموسيقى الأمر الذي يستدعي ضرورة الوقوف على مفهوم الايقاع في الشعر الحديث والمعاصر عسانا نهتدي إلى مكونات الايقاع من وجهة نظر تستأنس بما خطّه العارفون المختصون في هذا المجال.

1 / الإيقاع في الشعر العربي الحديث والمعاصر :

لعلّ أهم سمة تميز إيقاع الشعر الحديث هي تخليه عن مفهوم البحر الشعري وجنوحه لاعتماد السطر، ولئن كان البعض يرى «أنّ الايقاع ليس شيئا آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد» وإذا شاء المرء أن يكون إيقاعه حرّا انتقل من نظم الأبيات والبحور

إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حريّة أوسع في حركة تنظيم التفعيلات، فإنّ آخرين اعتبروا أن الإيقاع يمكن أن يأتي على مستويات نوعية أهمها اعتماد نظام المقاطع واعتماد النبر في الجمل، وربما في الكلمة الواحدة(9).

أمّا الايقاع الداخلي فيأتي كما قال محمد لطفي اليوسفي «لسدّ الشروخ التي خلفها التخلي عن الوسائل القديمة التي يعتمدها الشعر العربي القديم، ويعني بها السجع والجناس والطباق والإتيان بكلمات متفقة من حيث الصيغة الصرفية، وبإيجاز كل الوسائل تتضافر مع الوزن لمنح النص أبعاده الايقاعية» (10).

ويرى اليوسفي أيضا في نقده للإيقاع الخارجي أنّ «الوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري بل إنهما يكونان مجردّ إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة، وبالتالي فهما يمثلان... نوعا من الجمالية النابعة من خارج اللغة أي المفروضة فرضا على البنية اللغوية»(11). ومن هذا المنطلق نستنتج أنّ الايقاع تجاوز كونه مجرد إلزام شكليّ إلى كونه وسيلة لتوليد الدلالة وخلق بنية تفاعلية، مكوناتها كل العناصر متضافرة، وهو أمر يكاد ينطبق انطباقا كليا على قصيدة «حفريات في جسد عربيّ» وهي قصيدة يمكن أن نختزل إيقاعها في عناصر هي الايقاع الخارجي بمستواه الكمي المقطعي والإيقاع الداخلي باعتباره بنية دلالية وبلاغية في آن.

2 ـ الإيقاع الخارجي وغربة الذات والذاكرة:

إنّ أوّل ملاحظة كلاسيكية يشاهدها القارئ بالبصر هي عدول هذه القصيدة عن البنية العروضية التقليدية المتأتية من مفهوم البيت الشعري، كما أنها عزفت عن منطق الإيقاع الخليلي الذي يفرضه البحر والقافية والروي، وهو أمر ولئن بدا طبيعيا باعتبار انتشار مفهوم الشعر الحر في ذلك العصر، وما قدمه من مرونة أكبر في توزيع التفعيلات وكمّها إلا أنّه جعل القصيدة منخرطة في موجة «الحداثة الشعرية العربية» الأمر الذي جعل بعض النقاد يتسرعون في إدراجه ضمن قائمة شعراء التفعيلة فهو حسب محمد بوذينة «شاعر قومي مجدد قلق، كتب قصيدة التفعيلة»(12).

في حين أنّ قصيدته غريبة عن هذا التوجه فهي تستعصي على أن تجعلك تظفر بتفعيلة معلومة فضلا عن كونها تجنح بتعمد إلى خرق نظام التفعيلات، وهي سمة متكررة في جميع قصائده حتى التي توهم القارئ بشكلها العمودي على غرار قصيدة «أقسمت على انتصار الشمس»(13) التي كان بإمكان الشاعر أن يضيف حرفا في صدر البيت الثاني ليستقيم الوزن العروضي، إلا أنه لم يفعل بمنطق أنّ الأسلوب اختيار ليحطم الوزن ويسير به نحو الثقل الذي ربما يكون ثقل أوزار النفس.

والمتأمل في المدونة يرى أنّ هذا النهج اختيار واع من صاحبها كما تدل على ذلك «الحفريات» التي اختار لها نظاما صوتيا مقطعيا يجعل نغميتها متأتية من حسن توزيع الجمل والتراكيب الشعرية التي تقصر وتطول بحسب الحاجة الشعرية وبحسب انفعالات الذات، ففي المقطع الأول مثلا يبدأ بعبارة مختصرة «لا تهدر حلمي» وكأنه متردّد في التوجه نحو المحاورة وكأنه يخاف شيئا ما. وشيئا فشيئا تبدأ بنية الجمل الشعرية في الاتساع إلى أن تأخذ مداها الأكبر في لحظات الثقة التي تعيشها الذات المبدعة في إيقاعات نبرة مشوبة بإحساس الانفراج إذ يقول في المقطع نفسه معبرا عن ثقة الانتماء: «وأنا أعرف ليس على الدنيا أحلى أو أغلى من هذه الدنيا أشهد أنّي عربيّ حتى آخر نبض في عرقي»(14).

وتتواصل هذه السمة الكمية بين الجمل على كامل المقاطع الإثني عشر في القصيدة، وكذلك بين المقطع والمقطع. ففي المقطع الرابع اعتمد ثمانية وثلاثين

سطرا في مُقابل سبعة عشر في المقطع الخامس أي بفارق النصف تقريبا وهو تباين فرضته في نظرنا حيرة الذّات واضطرابُها، حيرة مردّها محاصرة الآخر للشاعر من قبل وطن تميز بالنفاق والضجيج الفارغ والتمترُس حول سُدّ الماضي الرديء من أجل قبر كلّ نفس مُقاوِم و إقصاء كلّ ذات حالمة بمستقبل أفضل باسم مقولات تَصبح أخطر من كلّ سلاح لحظة توظيفها على غرار «الله والذات والقانون». وطن كلّ جزء من ذاكرته خيانة وطعون و سُجون و استبداد إذ يقول :

«إنّي أشهد بحمام العالم

بالزيتون المطعون

و بالبحر المسجون» (15)

و يقول في نبش أليم لذاكرة الوطن الكبير :

«ما أكذب هذا التاريخ

يبقي منه الوجْهُ الزائف و الوجه الآخر للتفسيخ»(16)

ومن هُنا نخلص إلى أن البنية المقطعية الكمية للايقاع في مستوى المقاطع و الجمل الشعرية ليست سوى بنية انفعالية تتشكل وفق راهن الذّات في السؤال الدائم الباحث عن حقيقتها انطلاقا من ذاكرة وطن وُزعت مراحله باللاّعدل بين قيمه و أعلامه و هواجسه فولدّ ذاتا مُشوشة أربكت الايقاع الخارجيّ للقصيدة الذي تميز أيضا بميزة مُلفتة تمثلت في «وقفة» تحضرُ باستمرار في بداية كل مقطع وتعود بين ثناياه في تذكير و ترديد دائمين لقناعة الانتماء، ففي كلّ مرّة تحضر : عربي وأبوذر جدّي،

عربيّ والحلاج أبي

عربي وأبو نواسَ المغبون

نديمي

عربي فاجأني يوما غيفارا (17)

بطريقة تتشابه وإنّ اختلفت أعلامُها فتركيبها كان متماثلا في مستوى البنية النحوية للجمل المشكلة لها، ممّا جعل النصّ يتناغم صدى يردّد صوتا متلاشيا في فجاج الماضي السحيق بلا مستمع أو مجيب، الأمر الذي يجعل من الايقاع الخارجي في مجمله صدى ذات تبحث في أعماقها عن حقيقتها.

وهو صدى تردد في مستوى البنية الكمية المرئية بأشكال أخرى داخل المجموعة الشعرية بأكملها كاستعمال الأشكال الهندسية المتمثلة في المُسيّجات تعبيرا عن حالة النفس الأسيرة داخل وطن عربيّ سيّج بالمُقدس في جميع تجلياته وأبعاده فقط للإقصاء وتغريب الآخر(18). وهو الأمر نفسه مع الايقاع الداخلي.

3 - تردد الأصوات و انكسار الذّات:

لابُدّ من الإشارة قبل الخوض في هذه المسألة مع اللّغماني إلى أن «الايقاع الداخلي هو الملمحُ النوعيّ للشعر العربي الحديث، أو على الأقل هو الملمحُ الحاضرُ في كل النصوص التي لم يُنازع في شعريتها» «كما قال محمد العمري(19). فهو المرتكز الذي يستند، إليه الشعر الحديث والمعاصر في نزعة تسعى إلى تجريب كل المسالك الممكنة بعيدا عن إكراهات التقنيات التي رسمها «النموذج» كالجناس والطباق والمُقابلة وغيرها، وأهم سمة للإيقاع الداخلي المعاصر هو التكرار الذي يتشكل تفاعلا لا تراكُما حتّى ينسجم مع الذّات المبدعة ويصبحَ طاقة شعرية و أداة قرائية لتفجير الدّلالة حتى وإن كان قوامه التنافر المقرّب للشعر من دائرة النثر، وهذه العلامة المميزة للشعر الحديث والمعاصر تعد أهم طاقة إيقاعية اعتمدها اللغماني في قصيدة «الحفريات» في نغمة أقرب إلى الحلم الساكن ذاكرة الذات بلغة «المونولوج» في المسرح والسينما، فهي في مُجملها مجموعة تكرارات لأصوات تتردّد حسب الحاجة وحسب المقام وحسب

الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعرُ. فقد تكررت لفظة «عربّي» سبعا وثلاثين مرّة أيْ بمعدل ثلاث مرات في كلّ مقطع ممّا جعلها عنصرا مُولدا للإيقاع من جهة وأداة تكشف سيطرة الانتماء المسلوب على نفسيته من جهة أخرى. وبالإضافة إلى ذلك تنوعت أوجه التكرار الذي يبرز انحسار الذات وحسرتها في آن واحد وهو أمر يتأكد من خلال قوله :

كان ويا مكان ويا مكان

كان نهار فيه الأحلام نمت والشمس تُعاكسُ كلّ

الأشجار وتسبح وسط الأنهار وكان هناك فرسان

أصيلان دمشق وبيروت (20).

قول يبرز اعتماد التكرار أداة لخلق نغمية القصيدة ويبين انشداد الشاعر بذاكرته لبصيص نور عربّي تجلى في دمشق باعتبارها رمز غربة أبي تمام وغرابة أسلوبه وعنوانا لعقل أبي العلاء المعري ولبنان بكونها قاطرة النهضة الثقافية العربية لاسيما أنها بادرة الرواية العربية وبداية الترجمة في بلاد الضّاد.

ومن ها هنا يُصبح التكرار في هذا المثال وغيره، المتعدد أسلوبا صوتيا مُميزا للقصيدة من جهة ومعبرا عن ألم الذّات وانشدادها إلى وطنها في جانبه المُضيء من جهة أخرى.

ولئن كان هذا التكرار سمة بارزة فإنّ في النص ظاهرةً أخرى أكثر تعبيرا عن انكسار الذات وهي ظاهرة تواتر «المجرورات» بالإضافة وبحروف الجر فقد قام المقطع الثامن بأكمله مثلا على هذه الظاهرة المُلفتة للانتباه إذ يقول في مراوحه بين حرف الجرّ «من» واسم الموصول «من» و تواتر المركبات بالإضافة. إذ يقول:

يا حكام الشرق الكرماء

من منكم لم يكشف عن أنيابه حتى الآن

يا حكام الشرق الكرماء

من مازال يُوزع ضحكته الصفراء

ويبرق في عينيه الجوع

من منكم لم يسقط بعدُ قناع الوطنية

إلى أن يقول :

من منكم لم يلق بأشواك الغدر على درب

الطفلة تحبو منطلقة

من منكم لم يغمد خنجره في جنبيها

من لم يشربْ

من دمها الغائر كالأمطار(21).

وهو قول يبرز اعتماد المجرورات بشكل واتر علامتها إن تصريحا أو تقديرا مما جعل القصيدة تساؤلا مُوزعا مغزاهُ بيْن الغضب والرفض والألم والانكسار في طريقة تعيد إلى الأذهان قصيدة «وتريات ليلية» للشاعر العراقي مظفر النّواب في مستوى بنائها الصّوتي وصورتها الشعرية معا.

• صورة الذات شعرية الوطن

ولا يمكن الحديث عن غربة الذات إلا انطلاقا من شعرية الوطن الذي كان بمثابة الوجع والملاذ في آن واحد، كما أن التطرق إلى هذا المجال يعد ضروريا لأنّ الصورة الشعرية تُعتبر من أهم المقاييس المتبعة لاختبار مدى شعرية النص وتعد من أهم الموضوعات التي حظيت بالمعالجة والمدارسة داخل مُدونة النقد حدثيه وقديمة، شرق أصقاع الأرض وغربها، فكلّما كان الشعر أو الحديث عنه أو تذوقه رافقه حديث عن الصورة ومدارستها، وهو ما دفع محمد الولي إلى القول :

«لقد كانت الصورة الشعرية دوما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء وهي وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراتبها الشامخة باقي

الأدوات التعبيرية الأخرى. والعجيب أن يكون هذا الموضوع محلّ إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات مختلفة. ولهذا أمكن القول: إنّ الصّورة كيان يتعالى عن التاريخ(22).

ونظرا لهذه الأهمية الكبرى التي اختصت بها الصورة الشعرية، فإن التعامل معها في جميع أبعادها يعد أمرا عصيا داخل عمل كهذا، لذلك سنتناولها داخل الإطار الذي رُسم لها انطلاقا من الشعر الحديث والمعاصر الذي أصبحت بمقتضاه «كشفا نفسيا لشيء جديد بمساعدة شيء آخر. وأن المهم (فيها) هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف»(23) وهي كذلك «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»(24).

ومن هذا المنطلق تتخطى الصورة «المحاكاة» التي تميزت بها في الشعر القديم إلى أفق «كلي رؤيوي» يسجل فيه الشاعر بالصورة والرمز خلاصة موقف موحد من جزئيات المشاهدة والأحاسيس»(25). وهو أمر ينطبق على الصورة الشعرية داخل قصيدة اللغماني انطلاقا من تضافر المعجم والأسلوب والمرجعيات المتحاورة مع الشاعر.

ففي مستوى المعجم لجأ الشاعر في بداية الأمر إلى استحضار الذات في مختلف أبعادها وجعلها صوتا واحدا هو صوته من خلال ضمير المتكلم (صوتي، عشقي، ضحكي، بكائي، حزني...) وهو معجم بسيط يجمع بين السلاسة والوضوح، أراد من خلاله إبراز تفاعل ذاته مع الموضوع المرتبط بنفسيته محاولا وضع المتلقي أمام بداية مأساوية لصورة ذات ملأتها التناقضات (صوتي # عشقي) (ضحكي # بكائي، فرحي # حزني)، بداية قامت على المراكمة والترديد والاسترجاع قصد الإقناع بأن تهمة الانبتات باطلة وكيدية، ليتفجر بعد ذلك معجم الحزن (حزني، الليل، الغضب، السجن، الوهم، القلق...) والوجع (معلول، مجروح، موثوق، المقرور، الألم، ...) و الرفض (الغضب، السلاح، الانطلاق، الإدانة، السيف، الطائر، الدماء...) إنه معجم مرتبط بالذات الشاعرة في حقول دلالية موزعة بين انعكاس تخييلي لنفسية الشاعر المنطوية و بين رغبة متوهجة نحو الانعتاق من عالم الواقع إلى عالم التحرر من خلال الانشداد إلى نقاط مضيئة في وطن يجب أن يتجاوز حدوده الضيقة في جميع المستويات نحو عالم أرحب إذ يقول:

عربي أحمل في جسدي جوع عصور، أحمل عطش قرون.

لكن يبقى حول الجبهة غصن الزيتون

وأنا أبقي عربيا في ما أشعر

عربيا في ما أكتب

وأعانق وجه العالم كل صباح يكبر حضني أكثر.

فالعالم أرحب

العالم أرحب

العالم أرحب !!!(26)

إن العلاقة بين الذات والوطن حينئذ وطيدة كما توصلت إليه محاولة الرصد المعجمي هذه، وهي علاقة لا تتوقف عند هذه الثنائية فحسب بل تتعدّاها نحو ثنائية أخرى هي ثنائية الوجع والذاكرة فالوجع الذي رصد سابقا متأت من ذاكرة وطن مشقل بالاستبداد والظلم والخيانة لقضاياه وجراحة وأحلامه، فكل تاريخه، حسب رأيه، كاذب يقول:

«ما أكذب هذا التاريخ

يبقي منه الوجه الزائف و الوجه الآخر

للتفسيخ !» (27)

إضافة إلى معجم دال على السياق نفسه (السجون،

السيف، الجلاد، الدماء، الطين، العطش، التخريب، نداء فلسطين. . .) وهو معجم قدم لشعرية الوطن انطلاقا من وجع الذات لاسيما أنه لم يُسقط إسقاطا بل وظف من خلال حوار أدارته الذات القلقة مع مجموعة من الشخصيات التي ارتقى بها الشاعر إلى مستوى الرموز الشعرية، فقد انطلق من أبي ذر، عبر ترتيب تاريخي، إلى الحلاج وأبي نواس وغيفارا وهي أعلام تلتقي مجتمعة في مرجعية الثورة والإقصاء وغربة الذات والنهاية المأساوية(28). محاورة انتهت بالتوحد والحلول داخل «روح الشاعر» الذي قال في ذلك:

عربي يتلاقى في روحي كل الثوار فينتسبون لعائلة واحدة

و يجيرون جميع الغرباء

يتوحد «هوشي منه» مع الله. . .

و «الحلاج» يوحد لغما في الجبة تحت لباس فدائي

يرقص «لوممبا» في الجبة أحلى الرقصات

الإفريقية. . .

ويصلي «غيفارا» في الصحراء صلاة

الاستسقاء !!!(29)

إنه حلول انتهى إلى مرحلة الكشف وفق الرؤية الصوفية إذ بدأ بأسئلة قلقة نابعة من واقع مؤلم و انتهت إلى حقيقة لا يمكن أن يكتسبها إلا من امتلك «الرؤيا» على غرار الشاعر. حقيقة مفادها أن الكبار دائما متألمون داخل أوطانهم وأن الأوطان باقية رغم كثرة المفسدين وأن الهوية فعل وحركة مستمرة تمتح من كل الإمكانيات المتوفرة وليست قولا أو اجترارا و أن العالم «أرحب» على حد قوله.

إن شعرية الذات و الوطن أتت إذن من تضافر المعجم والمرجع وهي شعرية دعمها بالإضافة إلى الأساليب التقليدية، من تشبيه و استعارة و مجاز، أسلوب ملفت ميز الحوار الذي كان ركيزة بناء القصيدة هو أسلوب المراوحة بين الخبر والإنشاء، فالأول الذي يحتمل الصدق أو الكذب أسنده لمرجعياته حتى يحافظ على حياديته في تصوير بشاعات الوطن التي نقلها للمتلقي. والثاني الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب والذي ترواح بين الإنشاء الطلبي (الأمر، النهي، الاستفهام) والغير الطلبي، التعجب) ارتبط بانفعالات الشاعر والبوح بما خالجه من جهة وأثبت أن السؤال والحيرة والتردد هي السبل الكفيلة لإدراك الحقيقة والوصول إلى الاطمئنان الذي أنهى به القصيدة في نبرة واثقة.

فالعالم أرحب

العالم أرحب

العالم أرحب

الخاتمة :

لقد كانت هذه القصيدة تمثيلا قويا لخطاب «سؤال الذات» في علاقتها بذاكرة الوطن أحدث فيها الشاعر عدولا عن أصول القول المتعارفة بدءا من معمار النص وإيقاعه الذي اختص في مستواه الخارجي باعتماد نظام المقاطع والوقفة، وفي مستواه الداخلي باستعمال التكرار والمجرورات ليكون معبرا عن ألم الذات وانكسارها. وصولا إلى الصورة الشعرية التي تضافر فيها المعجم والمرجعيات بواسطة استعمال أسلوبي الأمر والنهي، لتؤسس علاقة عشقية صوفية بين ألم الذّات وذاكرة الوطن مما أدخل القصيدة في التخييل المبني على الرؤيا من أجل الوصول إلى قناعة راسخة برداءة الواقع وضرورة تغييره.

المصادر والمراجع

• **ملحق خاص بالمرجعيات :**

ملاحظة : تبين سير هذه المرجعيات أنها اشتركت جميعا في التضحية والإقصاء ومأساوية الخاتمة، وهو أمر يجعلها خير دليل على غربة الذّات و ذاكرة الوطن في القصيدة محور الاهتمام.

ـ أبوذر : هو جُندب بن جنادة بن سفيان بن عبيد بن حرام بن غفار بن مليل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، الغفاري الكناني توفي 32هـ/ 652م كان أبو ذر في الجاهلية يقول: «لا إله إلا الله»، وكان لا يعبد الأصنام.

أحد كبار أصحاب رسول الله، وهو رابع من دخل الإسلام، وأحد الذين جهروا به في مكة قبل الهجرة. قال له النبي صلى الله عليه وسلّم: «يا أبا ذر كيف أنت إذا كانت عليك أمراء يستأثرون بالفيء؟» فقال أبو ذر: «إذا، والذي بعثك بالحق أضرب بسيفي حتى ألحق به».

وقال الأحنف بن قيس التميمي: «أتيت المدينة ثم أتيت الشام فإذا أنا برجل لا ينتهي إلى سارية إلا فر أهلها، يصلي ويخفف صلاته، قال فجلست إليه فقلت له: «ياعبد الله من أنت؟» قال: «أنا أبو ذر فقال لي: «فأنت من أنت؟» قال قلت: «أنا الأحنف بن قيس. قال: «قم عني لا أعرّك، فقلت له: «كيف تعرني بشر؟» قال: «إن هذا، يعني معاوية، نادى مناديه ألا يجالسني أحد» ومع كل هذا رفض مبايعة أهل العراق له على حساب معاوية. أما وفاته فكانت بفلاة من الأرض وكاد يبقى بلا دفن لولا جماعة مارة كما بشر بذلك الرسول (30)

ـ أبو عبد الله بن منصور الحلاج (244هـ - 309هـ/ 858م 26 مارس 922م)

من أعلام التصوف السني من أهل البيضاء و هي بلدة بفارس، نشأ بواسط في العراق.

كان التصوف عنده جـهادا في سبيل إحقاق الحق، وليس مسلـكا فرديا بين المتصوف والخالق فقط، كما جعله (التصوف) جهادا ضد الظلم والطغيان في النفس والمجتمع.

أجمعت جماهير علماء السنة على تكفيره ورميه بالسحر والشعوذة و نسبه إلى مذهب القرامطة.

ذاعت شهرته وأخباره و راج أمره عند كثير من الناس حتى وصلت الوزير المقتدر بالله الخليفة العباسي فنفذ فيه حكم الإعدام يوم الثـلاثاء 24 من ذي القعدة سنة 309هـ. ويقال إن سبب مقتله يكمن في إجابته على سـؤال أحد الأعـراب الذي سأل الحلاج عما في جبته، فرد عليه الحلاج: «ما في جبتي إلا الله»(31).

ـ أبو نواس: الحسن بن هانئ الحكمي الدمشقي (ت 199هـ / 813م) : شاعر عربي من أشهر شعراء العصر العباسي، ما كاد يبلغ الثلاثين، حتى ملك ناصية اللغة والأدب وأطـل على العـلوم الإسلامية المختلفة، من فـقه وحديث ومعرفة بأحكام القرآن، وبصر بناسخه ومنسوخه ومحكـمه ومتشابهه.

انتقل إلى بغداد ومدح هارون الرشيد الذي كثيرا ما سجنه عقابا له على ما يورد في شعره من المباذل والمجون. اختُلف على مكان وفاته أهو السجن أم دار إسماعيل بن نوبخت، وقد اختلف كذلك في سبب وفاته وقيل إن اسماعيل هذا قد سممه تخلصا من سلاطة لسانه(32).

ـ تشي غيفارا: (1928 - 1967): ثوري كوبي ماركسي أرجنتيني المولد كان طبيبا وكاتبا، قبل أن يتبنى قضايا الفقراء والمهمشين. زعيم حرب العصابات وقائد عسكري ورئيس دولة عالمي وشخصية رئيسية في الثورة الكوبية.

تم إلقاء القبض عليه يوم 8 اكتوبر 1967 من قبل الجيش البوليفي بمساعدة وكالة الاستخبارات المركزية وقتل في اليوم الثاني مباشرة(33).

ـ باتريس لوممبا (1925-1961): كان أول رئيس وزراء منتخب في تاريخ الكونغو أثناء الاحتلال البلجيكي للبلاد. قاوم الاستعمار وأسس عام 1958 الحركة الوطنية التي كانت أقوى الحركات السياسية في الكونغو. قتل عام 1961 رميا بالرصاص. (34)

• المصدر :

ـ اللغماني (مُختار): أقسمت على إنتصار الشمس الدار التونسية للنشر ، 1978

• المراجع :

ـ ابن عمر (محمد صالح): من قضايا الشعر الحديث و المعاصر في تونس دار إشراق للنشر تونس 2008

ـ اسماعيل (عز الدين): التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت د.ت

ـ البطل (علي) :الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ،دار الأندلس ط 3، 1983

ـ بوذينة (محمد): مشاهير التونسيين، منشورات محمد بوذينة تونس 2011

ـ خلف (عبد الرزاق كريم) : الغربة والحنين منفذا للشعر الوطني والقومي عند الشاعر الكاظمي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 51، 2007.

ـ الطوسي (السراج) :اللمع في التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، 1960

ـ العباسي (المولدي) : الجمال في الشعر العربي الرومنسي من خلال نماذج، رسالة دكتورا في اللغة والآداب العربي، كلية الآداب والفنون و الإنسانيات منوبة 2009.

ـ عساف (ساسين) : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت ط 5، 2005

ـ عياد (شكري) مجلة الآداب عدد خاص : صوت الأدب الفلسطيني نوفمبر 2007

ـ الهمامي (الطاهر): حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968 - 1972، كلية الآداب منوبة، تونس 2005.

ـ الولي (محمد) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي - بيروت ط 1، 1990.

• الجرائد والمواقع الإلكترونية :

ـ جريدة الشعب 17/09/2011

- Annaqued3.blog spot.com/2008/03/30.html.
- Maaber.50megs.com/mineth-issue/literature2013
- www.aljabriabed;net/n1807 umari.htm
- Ar.wikipedia.org/wiki

الهوامش والإحالات

1) خلف (عبد الرزاق كريم) : الغربة والحنين منفذا للشّعر الوطني والقومي عند الشاعر الكاظمي، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الواحد والخمسون 2007

2) العباسي (المولدي) : الجمال في الشعر العربي الرومانسي من خلال نماذج، رسالة دكتوراه في اللغة والآداب العربية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة 2009 ص 391.

3) عيّاد (شكري) : مجلة الآداب، عدد خاص : صوت الأدب الفلسطيني، نوفمبر 1974 ص 4

4) الهمامي (الطاهر) : حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968/ 1972، كلية الآداب منوبة، تونس 2005ص ص 20

5) الأحولي (مختار) : الشاعر الذي أقسم بالثورة (مختار اللغماني)، جريدة الشعب 17/09/ 2011

6) بوذينة (محمد) : مشاهير التونسيين - منشورات محمد بوذينة تونس 2011

7) / ابن عمر (محمد الصالح) من قضايا الشعر الحديث والمعاصر في تونس دار إشراق للنشر تونس 2008 صص 13 و 14

8) annaqued 3.blogspot.com/2008/03/30.html.

9) الوزة (دانيال نديم) : مدخل إلى مفهوم الايقاع الداخلي للشعر،
maaber . 50 megs . com / mineth – issue / literature 2013

10): اليوسفي (محمد لطفي) في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيراس للنشر، 1996 ص 47.

11) نفسه ص30

12) بوذية (محمد) : مرجع سابق ص 5

13) اللغماني (مختار) : أقسمت على انتصار الشمس، الدار التونسية للنشر، تونس 1978 ص 53

14) المصدر نفسه ص 99

15): نفسه ص 99 .

16) : نفسه ص 104

17) نفسه ص 100 و 101 و103 و104

18) انظر مثلا قصيدة «أحزان الحمائم البيض» و قصيدة «الجاكيت الزرقاء» في المجموعة وهما قصيدتان ينطبق عليهما قول بول زمطور «في العصر الحديث، ومع تطور إيقاعات الشعر وتنامي العلاقات بين الأجناس الأدبية والفنية، بدأ الشعر يستفيد من أشكال الابداعات الأخرى، بما فيها الرموز والعلامات الرياضية والهندسية ليظهر نوع جديد من الايقاع».
راجع في هذا maaber . 50 megs . com / mineth – issue / literature 2013

19) العمري (محمد) : مسألة الايقاع في الشعر الحديث : مفاهيم و أسئلة،
www.aljabriabed:net/n18_07umari.htn

20) المدونة : ص 108

21) نفسه ص 109 .

22) الولي (محمد): الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي – بيروت ط 1 1990 . ص7.

23) اسماعيل (عز الدين): التفسير النفسي للأدب، دار العودة- بيروت د.ت. ص 96

24) البطل (علي): الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس ط 3، د.ت. ص. 30.

25) عساف (ساسين): الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، ط 3 2005 ص 15

26) اللغماني (مختار) : أقسمت على انتصار الشمس، مصدر سابق، ص 112

27) نفسه ص 104

28) راجع هذه الدلالة في سيرة الأعلام الموجودة في الملحق

29) اللغماني: مصدر ص 106

30) أبو ذر الغفاري: ar.wikipedia.org/wiki

31) الطوسي السراج : اللمع في التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مكتبة المثنى، 1960 ص 408 و ما بعدها.

32) أبو نواس شاعر الخمر: موقع محيط شبكة الأعلام العربية، 2012/12/04

33) تشي غيفارا: ar.wikipedia.org/wiki

34) باتريس لومبا: oiumedicine.montadarabi.com/t528-topic

«الاستدراج» في مجموعة «بقايا نعاس» لنزار الحميدي: قصيدة «أشجار التفّاح» أنموذجا

أنور البزيدي/شاعر وكاتب، تونس

■ بعيدا عن الجعجعة (حيث اللأنهر واللاّغابات واللاّصيد) نحاول تقليد قفزة الشاعر العمياء: نبدأ من حيث يبدأ، نطأ ما يطأ، نلج ما يلج... لا لنفهم أو نستوعب بل لنرصد ما يتركه النّصّ من أثر لحظة نكتشف أنّنا لا نصل كما لا يصل الشّاعر نفسه. أما الشّاعر فبقدر ما يدرك أنّه سيظلّ ظمآنا ولا يصل بقدر ما يُشعرنا بأنّ البئر قريبة جدًّا. تلك غوايته، هو لا يريد أن يصل، فالإبداع «لاوصول» دائم... أما نحن الغاوون على إثره، ما الذي يدفعنا لنتقصّى خطوه رغم أنّنا نعي مسبقا أنّه لا وجود لبئر نسير نحوها، لا وجود لقاع نقفز

إليه أو نتدلّى منه؟ هل صرنا نؤمن مثل الشّاعر أنْ «ليس الماء وحده جوابا عن العطش»؟ وحده الشّاعر تغويه لعبة التّأجيل. القارئ يعرف ذلك جيّدا. يقف على عتبة النّصّ، يقسم أنّه لن يشارك في هذه اللّعبة، يدخل دون استئذان (ذلك حقّه)، يعبر، وحين ينتهي النّص ينتبه إلى أنّه لم يبلغ الضّفة. سيُقسم مرّة أخرى....

حدث التلقّي، تلقائي في البداية (في مستوى النّيّة تحديدا)، سرعان ما يصبح استلابا بمجرّد تجاوز نيّة التلقّي إلى فعل التلقّي. والاستلاب هو الحدث الدائم في عملية القراءة والضّامن لتعاودها. إذ هو إفراغ وإعادة ملء: إفراغ المتلقّي من كلّ ما هو مسبق - وهنا تحدث الدهشة - فينشدّ القارئ إلى النّص ليغرف منه ما أمكن حتى يمتلئ به. تحقّق الاستلاب يعني بالضرورة نجاح النص فنّيا بل إنّه مقياس الجماليّة، فهو ما به يأخذ النّص قيمته، فأيّ معنى لنصّ لا يغيّر في قارئه شيئا ما؟ إنّه الفعل المشترك بين مختلف النّصوص الشّعريّة لكنّ طرق إجرائه تختلف من شاعر إلى آخر.

«بقايا نعاس» أوّل قفزة للشّاعر نزار الحميدي، لا تخلو من هذا الفعل: الاستلاب. بين العفويّة والمكر، يبني الشّاعر نصوصه على منطق الاستدراج منوّعا حيله.

تحت «أشجار التّفّاح»، وبعد البياض، متأهّبين لانفتاح أبواب الشعر تصدّنا ثلاث جمل تقريريّة. وكأنها صفعات سريعة ومقتضبة لا شعريّة فيها. هذا ما سيشعر به قارئ عجول يريد بلوغ الشّعر بأقصى سرعة ومن أقصر

طريق. لكن أين الشّعر في: «كوب شاي دافئ» وهي أوّل جملة من النّص؟ وما الشعر في الجملة الثانية: «حزمة حطب تتّقد»؟ وما الجميل في قوله «الشّتاء خارج البيت»؟ ألم يعد الشّعر هاجس الشّاعر؟

ونحن نبحث عن الشّعر لا نجده في هذا المقطع الأوّل. لكنّ هذه الجمل وإن تأجّلت فيها الشّعريّة إلاّ أنّها تشدّنا وتستدرجنا بهدوء لايشعريّتها.

«كوب شاي دافئ

حزمة حطب تتّقد،

الشّتاء خارج البيت.»

بل إنّ الجملة الأولى تبدو غير تامّة، خاصّة أنّها مفتوحة على البياض دون تنقيط، ممّا يدفعنا بالضّرورة إلى الانتقال من سواد إلى سواد فنجد جملة ثانية وخبرا ثانيا وإن كان غير مستقلّ تماما من حيث الدّلالة إلاّ أنّه تركيبيّا جملة قائمة بذاتها في علاقتها بما سبق، وتؤكّد الفاصلة انفصالها غير التّام عن اللاّحق من الكلام. التّنقيط أيضا في هذا البياض يساهم في التّأثير على عين القارئ. هذا الاستدراج النحويّ والبصري يحدث من أعلى إلى أسفل حتّى يستقرّ المقطع في جملة ثالثة تنتهي بنقطة ويحملها البياض من تحتها. «الشّتاء خارج البيت» جملة لا تختلف عن أختيها في شيء نحويّا لكنّها تعلن ظهور التّعريف أخيرا. فلقد جرت المفردات في الجملتين الأوليين على التّنكير (كوب، شاي، دافئ، حزمة، حطب) ممّا نسّب من قدرة المركّب الإضافيّ على التّعريف بما أنّ كلا مكوّنيه نكرتين. ورغم قدرة الشّاعر على تمييز الأشياء والحالات (كوب شاي وليس كوب حليب، دافئ وليس ساخنا)، إلاّ أنّ إدراكه لها يبدو محدودا. وكأنّه لا يعرفها مسبقا أو أنّ هذه الأشياء من زمن بعيد لا تسهل رؤية عوالمه في ضباب الواقع أو النسيان أو الحلم...

إنّها الذّاكرة عند المخاض، كمن يستيقظ للتّو فلا هو نوم ولا هو صحو. لحظة نستيقظ، يتداخل في الذّاكرة عالمان: الواقع والحلم. هذا البرزخ يسمّيه نزار الحميدي «بقايا نعاس». ولكنّهما في النّهاية ينتميان إلى الذّاكرة، فيها ينفصلان أو يتداخلان أو يتوحّدان.

ذاكرة الشاعر مستغرقة في زمن ما، تحفر فيه ببطء وهدوء، بعيدا عن الضوضاء، ينزّ الزمن من الزمن مائيّا، انسياب يخدّر أنفاس القارئ ويسحبها نحو الأسفل. بلغ الشاعر القاع أخيرا ومن خلفه يصل القارئ: إنّه «الشتاء»... اتّضحت الرّؤية إذن، فكان التّعريف.

من زمن إلى زمن تستدرج الذّاكرةُ النّصَّ، كما تنزلق العينُ من أعلى إلى أسفل... نصل إلى الشّتاء زمنا وإلى البياض فضاء. في هذه اللّحظة تحديدا، وقبل أن تنزع نشوة الوصول حذاءها، نجد أنفسنا مع الشّتاء «خارج البيت» دون أن نتفطّن. إنّه مكر الشاعر... لقد كنّا في البيت إذن، ننعم بالدّفء ونشرب الشّاي لكنّنا لم نشعر بذلك إلاّ حين صرنا خارج البيت. تلك الجمل «اللاّشعريّة» سلبت منّا الصّمت والنّسيان لتملأنا فقدانا (فقدان عالم البيت الحميم). الأشياء نسترجع قيمتها حين نفقدها، ففي غيابها يكمن المعنى. في الغياب يصبح النّسيان تذكّرا والصّمت حركة... بهذا الرحيل بين الغياب والحضور يكتسب اللاّشعريّ شعريّته فنُستدرج لقراءة هذا المقطع ثانية على هذا النحو:

(داخل البيت)

«كوب شاي دافئ

حزمة حطب تتّقد،

الشتاء خارج البيت.»

الدّاخل والخارج، عالمان يحدّد أحدهما الآخر رغم تمايزهما: الدّاخل مسكوت عنه، مضمر إسمه، نكرة أشياؤه، فلا نتبيّنه إلاّ استنتاجا على اعتبار أنّ الأشياء تعرّف بنقيضها. أمّا الخارج فيصرّح به الشاعر ويُسمّيه «شتاء».

(سألت أكثر من طفل عن الشتاء فقال: «هو فوق سطح البيت»، «هو في الحديقة»، «الشّتاء في الطريق»، «هو أمام الباب»، . . . «الشتاء خارج البيت»).

بالخارج أدركنا الدّاخل ومن الدّاخل نسمّي لينتفي التناقض بين العالمين، إذ لا جدار يعزل الإدراك عن التّسمية. لذلك لم نتوقّع حضور الشّتاء أو استحضاره لحظة الحديث عن الدّفء. من السّهل هنا أن ننزلق إلى الحديث عن رؤية صوفيّة للعالم في علاقة الظّاهر بالباطن، خاصّة وأنّ الحواس كانت ترتقي السّلّم الحراري في نسق تصاعدي من الدّفء إلى التوقّد ليقطع البرد فجأة ارتخاء الحواس. تتشنّج، ترتبك ثمّ ترتدّ إلى الدّاخل حنينا إلى الدّفء. لكنّ الفعل (تتوقّد) يلغي هذه القراءة. يطلّ علينا هذا الفعل من شفا هاوية الأسماء وكأنّه يمدّ يديه ليلتقطنا. فعل وحيد بين ركام من الأسماء، يحتلّ موضعا مرعبا أكثر من معادلة «أن تفعل كي لا تندم على ما لم يحدث أم ألاّ تفعل كي لا تندم على ما حدث». إنّه يتوسّط المقطع، يختتم جملتيْ التّنكير ليفتتح جملة التعريف. يقطع الدّفء وهو علّته ليثبت البرد وهو نقيضه. هو المسافة بين الدّاخل والخارج وهو الجسر بينهما. وحده الفعل فاصل واصل، يشدّ عالميْن إلى بعضهما البعض، فيتسنّى للحائرين التّائهين العبور كما يتسنّى للشاعر التذكّر. فالفاعل (حزمة حطب) زائل وزواله كامن في الفعل ذاته. هكذا هو الاحتراق وإن طال يؤدّي بفاعله إلى الرماد. لكنّ الاحتراق دائم. ينتهي الفاعل ويبقى الفعل لذلك توقّد الفعل في صيغة المضارع رغم أن الزمن تذكّر واسترجاع.

إنّها الذاكرة تتّقد حينا وتخفت حينا ليحترق الشّاعر ويخلّف لنا رمادا لا يتّسع له سوى البياض الذي يمدّ فيه الحبر جذوره.

البياض يحملنا إلى السواد، النسيان يدفعنا إلى التّذكّر ويرحل بنا الصّمت إلى الإبصار «عبر النّافذة الزّجاجية». مرّة أخرى نحن داخل البيت لكنّنا لا ننقطع عمّا يحدث خارجه:

«تمّحي الزّرقة

ويكتب الثّلج:

ثمّت غليون خشبيّ قادم. . .»

تتسارع وتيرة الاستلاب، فبمجرّد أن يستدرجنا الشاعر إلى البيت «عبر النّافذة الزّجاجية» يستدرج بصرنا خارجه. محوٌ أوّل ما نرى ثمّ كتابة ثمّ احتراق (غليون خشبي): إنّه مثلّث الحدث الإبداعي نفسه. فالمحو وإن أسند نحويّا إلى «الزّرقة» إلاّ أنّ فاعله دلاليّا هو «الثلج» (أو ما هو من طبيعته أي السّحاب) وهو فاعل الكتابة التي مضمونها الاحتراق. ما يفعله الثلج يفعله الشاعر. الشاعر ثلج لذلك فإنّ احتراقه هذه المرّة يخلّف ماء لا رمادا. فأصبحت الجمل الإسمية في المقطع الأوّل فعليّة في هذا المقطع وصار التّدرّج من النّكرة إلى المعرفة تدرّجا من المعرفة إلى النّكرة. أمّا المكان وبعد أن كان مستقرّ المقطع الأوّل صار فاتحة الكلام في المقطع الثاني. حتى نقطة الالتقاء بين المقطعين وهي ثنائية الدّفء والبرد لم تنج من هذا التعارض في منطق التدرج والتّقابل في المواضع. سرنا في رقعة الحبر الأولى من الدّافئ إلى الأكثر دفءًا لنستقرّ في البرد وتسارعت خطواتنا في رقعة الحبر الثّانية ممّا يحيل على البرد (تمّحي الزّرقة) إلى علّة البرد وأمارته (الثلج) لنسكن إلى الدّفء وفيه (غليون خشبيّ قادم). المشي دفء والوصول برد، رؤية سرعان ما يتراجع عنها الشّاعر لا نفيا بل إثباتا لإمكان آخر يكون فيه المشي بردا والوصول دفءًا.

يتغيّر العالم وتُبدّل الأشياء أسماءها بتحوّل زاوية النّظر. فكأنّ الشّاعر يحمل كاميرا وينقل لنا الحدث نفسه مغيّرا في كلّ مرّة زاوية التّصوير وطريقته:

- المقطع الأوّل: الكاميرا في الداخل تصوّر ما في

البيت مفصّلا وما في الخارج مجملا دون أيّ إشارة إلى زاوية التّصوير فهي في إطار مفتوح أو حرّ.

- المقطع الثّاني: من الدّاخل ترصد الكاميرا «عبر النّافذة الزّجاجيّة» (إطار مغلق) ما يحدث في الخارج مفصّلا في حركة انزلاقية من أعلى إلى أسفل (من السّماء إلى الثّلج ومن ثَمّ إلى ما يكتبه الثّلج أي الشّخص القادم الذي تتركّز على صورته عمليّة التّبئير « focalisation » فلا يظهر منها سوى الغليون).

تتحرّك الكاميرا دون قيد في الفضاء المغلق (البيت) فيما تنحصر زاوية تصوير العالم الخارجيّ المفتوح في إطار ضيّق (النّافذة) وبحركة محدّدة (من أعلى إلى أسفل). منّا من يقف على السّطح فيرى في هذا انغلاقا على الذّات، منّا من ينفذ إلى القاع فيقرأ أنّ طبيعة المكان ليست شرطا حاسما للإحساس بالحرّيّة، منّا من هو أكثر وجعا فيلمح الحرمان يقف وراء الكاميرا (حرمان من كلّ ما هو إنسانيّ حميم يجعل الشّاعر يرى العالم الخارجيّ على اتّساعه سجنا، أمّا الحرّيّة فهي تتنفّس في البيت حيث يتدفّأ الإنسان بالإنسان) لكنّنا جميعا نلتقي في أكثر من عالم.

العالم عوالم، تعدّدٌ عبّر عنه الشاعر بتقنيات لغويّة قائمة على حركة الجمل بين الاسميّة والفعليّة وبين البتر والاستيفاء، وحوار المفردات بين التّعريف والتنكير، في تناغم مع حركة الكاميرا وتنويع زواياها. ما يمكن أن نسمّيه التّصوير «السينمالغويّ».

هذا الأداء السينمالغوي يوهم بأنّ الذّات تقف على مسافة من الأشياء حتى لَيُخيَّل إلينا أنّها تنقل لنا العالم كما هو. يبدو لنا أنّ الشّاعر قد استطاع أن يصوّر بموضوعيّة زمنا كان طفولته ومكانا كان بيته دون أثر لما هو انطباعيّ وبلا تدخّل وجدانيّ. لكن بم نفسّر تغيّر الأداء الشّعري بتغيّر موضوع التصوير؟ فالحديث عن البيت جاء مفصّلا وبجمل اسميّة وصفيّة دون تحديد لموقع الكاميرا أو زاوية التصوير، وكان الدّفء رهين هذا العالم (داخل البيت) أمّا العالم الخارجيّ فقد ارتبط بالبرد سواء في صورته المجملة أو المفصّلة. لم يوجد هذا العالم الخارجيّ إلاّ بعد العالم الداخليّ، محصورا بجملتيه الفعليّتين «تمّحي الزرقة» و«يكتب الثّلج» بين جملتين اسميّتين: «الشتاء خارج البيت» و«غليون خشبي قادم...» منظورا إليه من زاوية واحدة وضيّقة «عبر النّافذة الزجاجيّة»

على اعتبار ما يلي:

- أسبقيّة العالم الدّاخلي على العالم الخارجيّ: الداخلي علّة وجود الخارجي

- أسبقيّة الاسم على الفعل: الاسم ثابت والفعل متحرّك متغيّر

- اتساع الرؤية في الدّاخل الضّيّق وضيقها في الخارج المتّسع

- الدفء والاتّقاد في البيت مقابل البرد والامّحاء خارجه

- العالم الدّاخلي أصل وجوهر والعالم الخارجيّ فرع وعرَض.

الذّات إذن حاضرة في عمق النصّ لا تطفو منها سوى الحواسّ، إذ هي تحيا في العالم الداخلي بكلّ حواسّها (ترى كوبا وحزمة حطب، تحسّ بالدفء، تشمّ رائحة الشاي وتتذوّقه، تشمّ رائحة الحطب المحترق وتسمع طرطقته)، وتكتفي بحاسّة البصر جسرا بينها وبين العالم الخارجي حيث تصدّ «النّافذة الزجاجيّة» كلّ قنوات التّواصل إلاّ العين كما يصدّ دفء البيت البرد الوافد عليه. هذه الذّات لم تختر الحياد، هي لا تحسّ بالانتماء إلاّ إلى العالم الدّاخلي، فيه تتحدّث عنه ومنه تتحدّث عمّا خارجه.

إنّه احتفاء بالبيت في زمن تُهدم فيه البيوت وتُفتكّ

غصبا، وحنين إلى الأسرة في واقع تفكّكت فيه كلّ الرّوابط الاجتماعيّة، واستنجاد بالطفولة في عالم تيبّست ينابيعه. إنّه انتصار للذّات...

ذات تراقب ما يحدث خارجها فلا ترى حين تنظر سوى ما ينتمي إلى عالمها لا تعاليا أو توحّدا ولكن لأنّ العالم الخارجيّ متفسّخ بطبعه. تنظر إلى السماء فلا ترى، تنزل إلى الأرض فلا ترى غير ما يكتبه الثلج: «ثمّت غليون خشبيّ قادم». حتى ما ثبت وجوده في الخارج (غليون) إنّما هو آت إلى الدّاخل. يبقى هذا المرئيّ مبهما بالوقوف عند الجزء دون الكلّ، ممّا يدفعنا لتتبّعه...

عاد بنا هذا «الغليون» إلى البيت وإلى التّحبير بعد بياض. في الدّاخل تكتمل الصورة، فالغليون هو الأب بالكناية «أبي عند الموقد». وفي الدّاخل يتحوّل الشّيء «غليون خشبيّ» إلى ذات تُنسب إلى ذات (أبي). اتّحدت الذّاتان «عند الموقد» فكان الدّفء. في العالم الخارجيّ يفقد الإنسان إنسانيّته ويُشيّأ فيتملّص منه الشّاعر وينكره. لا إنسان خارج البيت. صرخة من جرّب الواقع وسامحه وتسامح معه واستتابه فأبى وتولّى، ولشدّة سطوته عاد مع الشّاعر إلى طفولته يدنّسها فانحصرت الذّات في البيت متوارية. لم تظهر إلاّ بظهور ذات أخرى (الأب)، ونحن نستعدّ لمصافحة هذه الشّخصيّة الجديدة في النّص يمرّ الشّاعر سريعا إلى ذاته (أنتظر) ليعبرها بأكثر سرعة إلى أمّه (عودة أمّي من الحمّام).

تستدرجنا الضّمائر من (هو) إلى (أنا) ومن (أنا) إلى (هي) لتمّحي كلّها في عالم بارد لا طريق فيه إلى الدّفء فـ«الثّلج يشطب الطّريق». لا دفء يخلّص الشّاعر/الطّفل من برد الواقع تماما: لا كوب الشّاي ولا الموقد ولا حتّى الأب. من أين يجيء الدّفء إذن؟

تختفي الطّريق تحت الثّلج، يختفي الحبر تحت البياض، وفي الغياب تتوارى الضّمائر. يتراجع الدّفء مرّة أخرى ويستبدّ البرد. إنّه الانتظار يقطع كلّ شيء حتى الذّاكرة. لا أمل لنا إلاّ في المنتَظر، في العائد دون طريق. لم نر خطواته ولم نسمعها لكنّه وصل...

«امرأة أنت أم حديقة؟

أسأل أمّي وهي تدخل

بملاحفها الزّهريّة.»

الذّات ذاتان (امرأة/حديقة) والوصول وصولان: وصول إلى البيت ووصول إلى السؤال. كلّ ما كان في غياب الأمّ صمت وانتظار، بمجرّد حضورها تكلّمت (الأنا) وبمجرّد أن تكلّمت سألت وأوّل ما تساءلت عنه هذه الذّات هي التّسمية «امرأة أنت أم حديقة؟». سؤال بسيط كالبراءة وبريء كالبساطة يوجّهه الشّاعر إلى الأمّ (أسأل أمّي) ويجيب بدلا منها إذ يوضّح «وهي تدخل بملاحفها الزّهريّة»: ظاهر الأمّ حديقة وباطنها امرأة. موقف مغاير من علاقة الخارج بالدّاخل، فبعد أن فرّقهما التّقابل في ثنائيّة البرد والدّفء اجتمعا في الأمّ أصلا وامتدادا. فكما الجذع بأغصانه امتداد للجذور فإنّ الحديقة امتداد للمرأة.

منذ بداية النّص والشّاعر يبحث عن الدّفء، كلّما وجده إلاّ وكان البرد معه، يسترسل في البحث تذكّرا حتى يبلغ الأمّ. غير أنّ منطق الذّاكرة عادة يقوم على استحضار الأهمّ أوّلا فالمهمّ فالأقلّ أهمّية. لكنّ نزار الحميدي يرجئ الأهمّ (الأمّ) ويبدأ بالأقلّ أهمّية (الأشياء: كوب شاي، حزمة حطب...) مرورا بالمهمّ (الأب). يكسر الشّاعر منطق التذكّر ويستبدله بمنطق آخر يجعل النّص أكثر تمنّعا والقارئ أكثر انجذابا. نصّ مارق رغم هدوئه وخفوت الإيقاع فيه، هو صمت المتأمّل والتّأمّل غوص في الأعماق بحثا عن الجوهر ونبش في القاع استقصاءً للمعنى. منطق الحفر إذن هو الذي حرّك النّص، حفر في ذات باردة تنشد الدّفء،

فاستقرّت في الأمّ أصلا ونبعا. هناك تستعيد هذه الذّات توازنها فينتفي كلّ شرخ بينها وبين العالم الخارجيّ. لم يعد الخارج نقيض الدّاخل، لا عداوة إذن بين البرد والدّفء إذ قد نجد في البرد دفءًا وقد يتسرّب إلينا البرد من الدّفء. لا معنى للأشياء في ذاتها وإنّما الذّات تحدّد طبيعة علاقتها بالعالم حسب موقعها. والذّات الآن خرجت من وراء الكاميرا لتقيم في السؤال ومنه تخرج إلى البرد احتفاء لا رفضا:

«إنّه الشّتاء يزور سبيبة بعد غياب طويل

إنّه الشّتاء يبسط كسوته البيضاء على الأرض.»

الشّتاء الذي كان خارج البيت على مسافة من الذّات صار ضيفا مرحّبا به (يزور)، بل عثرت هذه الذّات في داخلها على شوق دفين إليه «بعد غياب طويل»، فأصبحت السّماء التي «تمّحي الزّرقة» فيها أرضا مكسوّة بالبياض. لم يعد الشّتاء «يشطب» بل هو يكسو. صار البرد دفءًا، حينها فقط أبصر الشّاعر الشّتاء وأقرّه: «إنّه الشّتاء... إنّه الشّتاء...»

من ضفّة اليقين حيث تتحرّك الكاميرا نعبر على متن السؤال إلى ضفّة أخرى لليقين حيث تتحرّك الأشياء.

«أغصان أشجار التّفّاح تتشابك

وهي تمتدّ إلى السّماء

لتلتقط ندفات الثلج المتساقطة.»

من عدسة الكاميرا المثبّتة نحو «أغصان أشجار التّفّاح» تأتي الجملة الإسميّة ومن الأغصان تأتي الحركة خبرا (تتشابك) وحالا (وهي تمتدّ) ومفعولا لأجله (لتلتقط). فالخبر فعل والحال فعل والغاية فعل والمستقرّ نعت في صيغة اسم فاعل «المتساقطة».

لا يكتفي الشّاعر بإقرار الشّتاء والاحتفاء به بل يجعله مصدرا للحركة، والحركة دفء وحياة. فالشّتاء شتاءان: الشّتاء الموت والشّتاء الحياة. لا بكونهما متناقضين بل باعتبار كلّ منهما امتدادا للآخر ومصدرا له في آن.

تتحرّك الكاميرا (سنتبعها طبعا)، غير بعيد عن الحياة «على هيأة فزّاعة نسيها الحصّادون يقف الرّجل ذو المعطف القطنيّ بلحافه الأصفر المتطاير مع نفحة الهواء البارد».

مشهد ثابت متجمّد لا فعل فيه سوى الوقوف، حتّى ما كان حركة (المتطاير) إنّما هو بفعل البرد. إنّه الشّتاء أيضا، لكن بما هو نسيان وفناء وموت. موت خلّفته الحياة ذاتها كما خلّف الحصّادون الفزّاعةَ. أليست الحياة هي التي تحصد أيّامنا وما الموت إلاّ تسمية أخرى للحياة بعد موسم الحصاد؟

تنحصر كلّ أسئلة الذّات (عن ذاتها، عن الآخر، عن العالم، عن الأشياء، عن الجوهر، عن العرض، عن موقع الذّات في كلّ هذا) لتُختزل في سؤال الموت.

«كان تمثالا بملامح بشريّة»

فهل يكفي كي لا يموت؟

«لكنّه بلا قلب وبلا عروق»

كيف يحيا إذن؟

«ستذيبه شمس قادمة.»

لا حياة لمن لا جوهر له، لا بقاء لمن لا روح له، لا معنى إلاّ ما تنفخه الذّات في الأشياء.

«يحتاج إلى عينين بنّيتين،

لن أضع له أنفا طويلا أو قصيرا

حتى لا يصاب بالزّكام.»

عادة ما تقترن السّخرية بالموت لكنّ الشّاعر هنا يسخر من الميّت نفسه ويرفض تحويل ظاهره إلى إنسان لأنّ باطنه مفرغ من الإنسانيّة. هذا التمثال معلول في الحالتين، إن بقي على حاله «ستذيبه شمس قادمة» وإن

اكتمل شكله كإنسان «فسيصاب بالزّكام». إنّه فان لا محالة سواء بالدّفء أو البرد.

لم يعد صراع الشّاعر مع الموت بل هو مع المسخ الذين لا يحملون من الإنسان سوى شكله ومن المعنى سوى الادّعاء. أمّا الموت فشأنه شأن الحياة موجودان في الدّفء والبرد. في الشيء ذاته ثمّت موت وحياة وفي نقيضه أيضا ثمّت موت وحياة، والمرجع المحدّد دائما هو الباطن العميق.

فلئن كان ظاهر الرّجل/التّمثال ماء (ثلج) إلاّ أنّ باطنه جافّ وخاو «بلا قلب وبلا عروق»، في حين أنّ الحياة تحدث هناك، في العمق «تحت الوريقات الأخيرة المتراكمة، تتحرّك الجذور التي تتعانق في قلب التّربة». من ظاهر لا حياة فيه (أوراق ذابلة متساقطة) تغوص الكاميرا في باطن نابض مفعم بالحركة. وليست حركة محايدة أو ميكانيكيّة بل هي حميمة وعاطفيّة «تعانق».

إنّ حركة الأغصان في الثّلج من حركة الجذور في التّربة، تشابكُ الأغصان من تعانقِ الجذور، من الجذور تصعد الحياة إلى الأغصان...

«إنّها تتدفّأ»

أشجار التّفّاح لا يقتلها البرد ولا تذيبها الشّمس، لا خوف عليها ما دامت لها جذور تتحرّك في التّربة. إنّه الخلاص إذن، يأتي من عمق الأرض، من أقصى الذّاكرة، قاع لا نبلغه بالتذكّر هروبا من الحاضر وإنّما بإيقاد الذّاكرة حلما. فالحلم شجرة جذورها في الذّاكرة.

«نامي أيّتها الأشجار الأزليّة حتى مجيء الرّبيع،

لتتصافحي يا جذور،

وأنت تتبادلين هدايا رأس السّنة الجديدة.»

تنشأ في النّص مقارنة بين الرّجل الثّلجي وبين أشجار التّفّاح يمكن بسطها كما يلي:

خصائص أشجار التّفّاح	الشّواهد	خصائص رجل الثّلج	الشّواهد
من تربة	معطى طبيعي	من ثلج	معطى طبيعي
ظاهر متحرّك	- أغصان أشجار التّفّاح تتشابك - وهي تمتدّ إلى السّماء	ظاهر ثابت	- يقف الرّجل ذو المعطف القطني - كان تمثالا
باطن متحرّك	تتحرّك الجذور التي تتعانق في قلب التّربة	باطن خاو	لكنّه بلا قلب وبلا عروق
الدّفء	إنّها تتدفّأ	البرد	- معطى منطقي بحكم أصله (الثّلج) - نفحة الهواء البارد
الخلود	- صيغة المضارع: تتشابك، تمتدّ، تتحرّك، تتعانق - أيّتها الأشجار الأزليّة	الفناء	- صيغة الماضي: كان تمثالا - ستذيبه شمس قادمة

ولإبراز هذه المقارنة توسّط مقطع الرّجل الثّلجي مقطعي أشجار التّفّاح، ليتحوّل حوار الخارج والدّاخل إلى حوار بين من كان باطنه خاويا وبين من هو ممتلئ نبضا. فكان الفناء للمسخ المنبتّ الهجين وكان الخلود للكائن المتجذّر الأصيل. الرجل الثّلجيّ ليس إنسانا رغم أنّه «بملامح بشريّة» أمّا أشجار التّفّاح، ورغم انتفاء الشّبه بينها وبين البشر ظاهريّا إلاّ أنّها تحمل سمات الإنسان فتفعل فعله: تتشابك، تمتدّ، تلتقط،

تتحرّك، تعانق، تتدفّأ. أفعال مشحونة بالعاطفيّ الحميم وزنا (تفاعل/افتعل) ومعنى. لا فرق إذن بين الأشجار والإنسان، أليس هذا جوابا عن سؤال الطّفل: «امرأة أنت أم حديقة؟»؟

حوار تفوح منه رائحة الايدولوجيا إذ يحيلنا الرّجل الثّلجي على كل ما هو مسقط على أرض الشّاعر الذي يعلن تفاعل أشجاره مع هذا الوافد إذ «...هي تمتدّ إلى السّماء لتلتقط ندفات الثّلج المتساقطة». ولكنّ الشّاعر لا يعترف به إبنا لهذه الأرض لأنّه لا ينبت منها على عكس أشجار التّفّاح التي يحلم معها بقدوم الرّبيع الذي ستذيب شمسه هذا التّمثال. من الواضح أن الشاعر ينتصر إلى الأصيل والأصيل بالنسبة إليه لا يكون إلا أرضيا لا سماويا. الأصيل حسب نزار الحميدي يكون من الأرض في اتجاه السماء مثل الأشجار وليس العكس، من المحلّي نحو الكوني. لكن هل يكفي أن نذكر اسم مدينتنا أو قريتنا في نص حتى تكون القصيدة أصيلة؟ هل تستوفي القصيدة شرط الكونية في الكتابة بمجرد حضور المحلي الجغرافي؟ ولماذا نفهم المحلية على أنها معطى جغرافي في حين أننا إزاء كتابة إبداعية؟ أوَ ليس الجميل أصيلا بطبعه كما البكاء؟ فهل يمكن أن نستعير عينا نبكي بها؟ في السابق حين كانت الجماعة هي المحدد للفرد كان رهان الشاعر أن يجعل الجرح المشترك جرحه الخاص. أما اليوم، فهو زمن الفردية والفردانية بامتياز، لذلك صار على الشاعر أن يجعل ألمه الشخصي ألما جماعيا.

ونحو العمق الإنسانيّ يحفر هذا النّص الشعري، فهو انتصار للباطن في مجتمع يقف ساعات أمام المرآة احتفاء بالأقنعة، بحث في الجمال عن المعنى الذي محته المنفعة (وهي منطق العلم والسياسة والمال)، وتوق إلى الإنسانيّ في واقع يُمَكْنِنُ الإنسان...

ليس التذكّر في هذه القصيدة مطلوبا في ذاته بما هو هروب وانكفاء وإنما هو فعل تعرية وفضح لزمن المسخ هذا ودعوة إلى الحلم قطعا معه (نامي أيّتها الأشجار الأزليّة حتى مجيء الرّبيع). لكنّه ينادي أيضا بمجابهة الواقع بالحركة والفعل الجماعي: «لتتصافحي يا جذور». فالحلم حلمان: حلم بالقطع مع السائد الرديء وحلم بالبديل. غير أن الشاعر لا يحلم بذلك حقا بل يرجوه ويتمناه ويطلبه. إنه يحلم بأن يحلم.

وأمام عجزه حتى عن الحلم يلجأ الشّاعر إلى أشيائه البسيطة ولحظاته الحميمة التي تمرّ سريعا، يتوقّف عندها بالطّلب استدعاءً (لتتصافحي) ويستوقفها بالحال تخصيصا (وأنت تتبادلين هدايا ليلة رأس السّنة الجديدة) ويخلّدها بالمضارع ديمومة (تتبادلين) ليختزل كلّ عوالم النّص في هذه اللّحظة مستقرّا.

البرد والدّفء، الواقع والحلم، الخارج والدّاخل، الماضي والحاضر، كلّها تجتمع في «هدايا ليلة رأس السّنة الجديدة».

يغلق الكلام وينفتح النّصّ على زمن جديد. فالحنين إلى الماضي لم يعد بنا إلى زمن ولّى بل هو استدراج إلى الآتي وإطلالة على المجهول. بدَلْو الحنين كان الإفراغ لنمتلئ بلحظة على بساطتها إلاّ أنّها تحدث في العمق حيث الجذور، فلا تزول. اللّحظة هي الأصل، الجوهر المرجَع، منها يتفرّع الزمن وإليها يعود. يُكسر الزمن أو يذبل وتبقى اللّحظة خالدة فينا. ليس النّص تذكّرا ولا استشرافا، النّص يُحيي اللّحظة ويحيا فيها. إنه لحظة أبديّة.

هكذا نتصفّح جمل نزار الحميدي وكأنّنا نتصفّح ألبوم صور. صورة تذكّر بصورة ولكل صورة ذاكرتها، لذلك يسير النّص في بنائه بخطّين معا، أحدهما متقطّع والثاني متواصل. فكانت بنية النص لا هي متشظّية تماما ولا هي عضوية تماما... إنها بنية إمكان لا بنية يقين، تقف فيها الذّات خلف الكاميرا التي تحرّك الحنين ويحرّكها. حركة جدليّة من طبيعة العلاقة بين

الماضي والحاضر في هذا النّصّ. فالشّاعر لم يفصل أبدا بين الزّمنين بل ينفصل عنهما معا إلى لحظة لم تحدث في الماضي ولا تحدث في الحاضر، إنّها تحدث في الحلم. هو لا يجد في كلا الزمنين ما يفتقده أو ما ينشده، فالحرمان إذن ممتدّ من ماضي الشّاعر إلى حاضره ومن «سبيبة» نزح معه إلى المدينة. لا مهرب منه إلاّ إلى النّوم حيث الأحلام وإلى العمق حيث السّعادة.

إنّ أقصى ما ذهبت إليه المدوّنة الشعريّة العربيّة الحديثة في علاقة الذّات بالماضي هي تغيير موقع الذّات من الحنين وذلك ما صرّح به سعدي يوسف مثلا إذ يقول: «أعتبر الحنين عدوّي» أو ما ادّعاه أدونيس من تحييد للذّات وإقامة مسافة بينها وبين العالم وبالتّالي بينها وبين الماضي بما هو جزء من هذا العالم، في حين أنّه لا يمكن أن نردّ حضور الماضي فينا لكن لنا أن نحدّ من سطوته علينا كما حدّ نزار الحميدي من سطوة الايقاع التي عهدناها في القصائد المتغنّية بالماضي جلدا للحاضر، ذلك أنّه حوّل الحنين من تيمة أو موضوع شعريّين إلى تقنية يتحكّم بها في بناء النّصّ. وهو ما أعطى النّصّ شخصيّة متفرّدة، لكنّه أعدم فيه صوت الذات المنفعلة والمتوتّرة فكان هادئا باهتا حدّ البرود. فلا زوائد تربكنا في هذا النّصّ، لا صوت يرتفع لنميّز به الصّمت ولا نشاز يُفسد صفونا. لا شيء يخرج عن سيطرة الشّاعر وهو يمارس سقوطه الحرّ. حتّى الذّاكرة نفسها وإن أوهمنا أنّها المتحكّمة في جريان النّصّ إلاّ أنّه هو من يقودها إلى حيث يشاء. وكأنّي به وهو يكتب ما يريد كتابته إنّما يكتب ما تجب كتابته. ألهذا الحدّ يحبّنا النّصّ فلا يطعننا لا من الأمام حيث الذات ولا من الخلف حيث اللغة؟

تفّاحة واحدة كانت كافية لتُحمّلَ البشريّةَ كلّها خطيئة أبديّة غير أن أشجارا من التّفّاح لا خطأ فيها. هل خانت يد البنّاء مخيّلة المهندس؟



وحدة القصيدة وحركّية التّراث النّقديّ
مقاربة مقارنة بين ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) وحازم القرطاجنّي (ت 684 هـ)

علي الشيخاوي/ باحث، تونس

■ **المقدّمـــة:**

لقد شدّت قضيّة «الوحـدة» في النقد العربي القديـم انتباه الباحثين واستقطبت جهودهم فقدّموا في هذا الإطار إنجازات كثيرة في مجال إدراك أبعاد المتصـوّر ودلالاته، خاصّة أن القصيدة القديمة تتكـوّن مـن طبقـات دلاليّة بمستويات متنوّعة وعديـدة. كما تتكوّن من مستويات أسلوبية عديدة هي الأخرى. ودراستها نقديا تقتضـي الإحاطة بها فـي كلّيتها وشمولها ضمن أنساق علائقها التّركيبيّة والدلاليّة والشّكليّة. ولأنّ هذه المحاولة

وضعت لنفسها مفهوم «الوحدة» تدرس على أساسه القضايا التي تؤسس تصـوّر النقّاد للقصيدة القديمة، فإنّها تتحرّك في أفق تساؤلي هوالتّالي: هل إنّ الخروج عن «نظام» الغرض الواحد هوعصف بمفهوم الوحدة؟ أم إنّ هذا الخروج ليس إلاّ تنويعا دلاليّا وتشكيليّا لجوهر واحد؟ ومـن هنا تطرح هـذه المحاولـة سؤالها الثّالث حول القصيدة: هل تكشف المحاولات النّقديّة القديمة عــن فهمها الصّائب لمفهوم «الوحدة» في الشّعر العربي القديم ؟ ثمّ أليس الحديث عن «الوحدة» في طرح النّقاد القدامى وليد تصوّر مخصوص للجنس الشّعري؟

لقـد آثرنا أن ندرس هذه القضيّة من خلال مؤلّفي «عيار الشّعر» لابن طباطبا العلـوي و«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنّي كأبرز مؤلفين في التراث النّقدي العربي القديم. مع ما بينهما من اتّصال عميق أوانفصال دقيق لأنّهما يمثّلان المنعطفين الأساسيين فـي التّاريخ : منعطف التّأسيس ومنعطف النّضج والتّنظير، وإن كنّا لا ننكر دور من ساهم فـي طرح هذه القضيّة وبلورتها بقدر من الأقدار قبلهما أوبينهما. ولئن كان هدفنا الرّئيس هـوالتنظير لوحدة القصيدة العربيّـة انطلاقا من النّقد الذي أقيم بناء عليها، فإنّ هدفنا البعيد هـوالنّظر في القصيدة بوصفها «كلاّ» متكاملا يظلّ المنطلق والمرجع في هذا التّنظير النقدي القديم. إذ لا يخفى أنّ القصيدة، «كنصّ»، تتحدد بوصفها «كلاّ» لايتجزأ وتقوم بوصفها «كلاّ» لا يتجزأ أيضا.

1 ـ مقاربة ابن طباطبا العلوي من خلال مؤلفه ـ عيار الشعر ـ

* الجنس ووحدة القصيدة

نقف في عيار الشعر على تصور غاية في الأهمية والطرافة وهوأن الجنس الشعري خصيصة علائقية تكشف عن وجوه التفاعل بين فنون مختلفة يغتني بها الخطاب الشعري وتصير بها بنية القصيدة مركبة، يقول ابن طباطبا :

«وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أوقبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولايجعل بين ما قد ابتدأ وصفة أوبين تمامه فصل من حشو ليس من جنس ماهوفيه فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه كما أنّه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو»(1).

وبذلك ألح ابن طباطبا على تناسب القصيدة في ذاتها وتناسبها مع ما وضعت له من «جنس» القول والجانب الأول يجرنا، بالضرورة، إلى مبدإ الوحدة في القصيدة لأن اعتدال العناصر المكونة للقصـــيدة لا يكتمل إلا إذا تحققت الوحدة، أي إن ابن طباطبا يفهم مبدأ الوحدة على أنّه تناسب بين عناصر ثابتة تتجانس معا في القصيدة تجانس حبات العقد فتنتظم المقاطع انتظاما خارجيا بأبيات تكون «سلكا جامعا» لما تشتت من القصيدة(2). فيتخلص الشاعر من الغزل إلى المدح ومن المديح إلى الشكوى إلى الاستماحة وهكذا حتى تنتهي القصيدة. ويصل الشاعر بين مقاطعها وصلا خارجيا قد يتصل المعنى فيه بما قبله. يقول ابن طباطبا: «ويحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح (. . .) ومن وصف الديار إلى وصف الفيافي والنوق. . . بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلا به وممتزجا معه»(3). على هذا النحوتوصّل الناقد إلى الإبانة عن وجوه التفاعل بين المعاني المختلفة داخل الغرض الناظم بتحليل دقيق يوضح كيف تتعالق المعاني وتتجاور تجاورا وظيفيا «حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا. . . لا تناقض في معانيها ولا في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها»(+) على هذا النحويكون الجنس الناظم للمعاني، على اختلافها وتنوعها، شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية باعتبار هذا الإلحاح على مبدإ الانتظام بين العناصر الثابتة الذي يقود بالضرورة إلى تأكيد حسن التجاور فضلا عن تنسيق الشاعر لمعانيه تنسيقا يحقق المشاكلة «وكأن ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ما ردده النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة بحيث تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد»(5). ومثل هذا التصور الناضج للوحدة انطلاقا من الجنس هوالذي يجعل دراسة العلاقات بين المعاني الشعرية تتخذ بعدين متعاضدين في آن واحد. يتعلق أولهما بموضوع التصنيف وثانيهما بطرق التركيب بين المعاني والأغراض لتأكيد تماسك التركيب تبعا لطبيعة الجنس نفسه والوظيفة التي ينهض بها. ولعل ما «يؤكد لنا تفطن ابن طباطبا لهذا البعد الخلاق في بنية القصيدة» (*) انطلاقا من مفهوم الجنس الشعري، كما يذهب إلى ذلك الحبيب العوادي هوعملية القياس التي عقدها، مقارنا بين بنية القصيدة، من ناحية، والبنية في بعض الأجناس النثرية من ناحية أخرى يقـول : «وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على نحوما ينسقه قائله. فإن قدم بيتا عل بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحـة وجزالـة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف (. . .) فإذا

كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليه راويه»(6). وتأسيسا على ماسبق، لم يكن العدول إلى مصطلح «فنون» في عيار الشعر والعزوف عن مصطلح «أغراض» مجرد رغبة في التجديد أوالعدول المصطلحي بل كان رغبة في الدقة وحرصا عليها. ناهيك أن الناقد انتهى، انطلاقا من الموازنة التي أقامها بين شعر الجاهليين وشعر الإسلاميين، إلى الوعي بتغير مايسمى «عادة التداول أوالتلقـي» ولذلك حاول ابن طباطبا أن يفسر تحول الشعر العربي في ضوء التحول الأسلوبي والبلاغي فـرده إلى «علاقة الصورة بالمرجع»(7) حيث رأى أن شعراء المرحلة الجاهلية بل وحتى شعراء صدر الإسلام اقتصروا في تشابههم على نقل واقع البوادي بجماده ونباته وحيوانه نظرا إلى ملاءمة هذا اللون من الوصف الحسي أوالبلاغة التمثيلية وموافقتها لطبيعة النفس في تقلباتها المختلفة ضمن محيطها المكاني. وإذا كان فضل القدامى يتمثل في ابتداع المعاني وفصاحة اللفظ فإنّه لم يعد للمحدثين «إلا تحطيم العلاقة المرجعية القديمة والانصراف إلى تجديد اللغة الشعرية نفسها وشحنها بطاقة جديدة ممثلة في غرابة المعاني وبلاغة نظم الألفاظ وطرافة النوادر»(8).

وقد يكون من تمام النظر، أن نقرر أن طرافة مقاربة ابن طباطبا لا تقف عند هذا الحد فحسب بل تشمل الحديث عن مفهوم الوحدة في علاقتها بالجنس الشعري. حيث تشكل هذه الوحدة مجموعة من المقومات المضمونية والشكلية ترتب على هيئة مخصوصة، وليس يخفى ما في هذا التصور من إلماع إلى ضرورة إدراك هذه الوحدة بوصفها بنية متضامنة العناصر يستدعي بعضها بعضا خاصـة أن «كل نظرية في الأجناس تعتمد على رؤية للأثر أوعلى صورة له تتضمن عددا معينا من الخصائص المجردة من جهة وقوانين توظب عملية الربط بين تلك الخصائص من جهة أخرى»(9).

2 - مقاربة حازم القرطاجني من خلال مؤلفه - منهاج البلغاء وسراج الأدباء -

* بين الجنس والبنية

تناول حازم إشكالية بنية القصيدة في فصل له تحت عنوان «معلم دالّ على طرق العلم بأحكام مباني الفصول وتحسين هيأتها ووصل بعضها ببعض»(10). وبذلك فقد خضع البناء الشكلي للجنس الشعري لدى حازم القرطاجني إلى خاصية بنائية تتمثل وفق منظوره في الفصول. إذ يمثل الفصل الشعري عنصرا أساسيا من عناصر تركيب القصيدة «فهويساوي الفكرة الجزئية التي يقدمها البيتان من الشعر أوأكثر»(11). وهذا يعني أن القصيدة، بالنظر إلى طبيعة بنائها الشكلي الذي أصّله المنظور النقدي القديم، تتألف من مجموعة من الفصول. وقد أشار إلى هذا المغزى ابن طباطبا العلوي قبل حازم وذلك في قوله: «فإنّ للشعر فصولا كفصول الرسـائل»(12) ولكن صاحب «عيار الشعر» اكتفى بإثارة هذه السمة الشكلية البنائية لجنس الشعر دون بيان تفاصيلها. ولعل ذلك يعود إلى أن السياق المعرفي الذي كتب فيه هذا الناقد ما كتبه عن هذه القضية «لا يحتاج إلى هذا التوضيح باعتبار هذا التماثل عرفا متفقا في شأنه وأمرا مسلما لكونه مكونا من مكونات ثقافة الكتاب والشـعراء والنقاد(13). وقد انطلق حازم القرطاجني في تصوره لبنية القصيدة من مفهوم «الكلية» أو«الوحدة» التي ألح عليها ابن طباطبا(14) وبذلك اعتبر الفصل الشعري في التفكير النقدي عند صاحب المنهاج معيارا لتنظيم الأبيات الشعرية وترتيبها وتسلسلها على أساس جمالي مخصوص يراعي كلية النص ووحدته وتماسك أجزائه. يقول الناقد محدّدا مفهومه للفصل: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ.

فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي(. . .) وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب»(15). وبذلك نقف على صدى مفهوم الوحدة الشمولية التي تعني التماسك الداخلي لكلية الجنس الشعري، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هي «خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية»(16).

ولهذا نفهم مماثلة القرطاجني بين الحرف والبيت من ناحية والكلمة والفصل من ناحية أخرى فضلا عن التماثل بين العبارة والقصيدة . وبهذه المقاربة اللغوية الطريفة والدالة على أن كلّ مكوّن من المكوّنات الآنفة الذكر لا يحمل الخصائص نفسها إلا باعتبار هذه الوحدة. انتهى صاحب المنهاج إلى تفتيت «وحدة البيت واستقلاليته والشكل العمودي للقصيدة التقليدية القائم على مبدإ انفصال البيت عن البيت معنويا ولفظيا ونحويا ليؤسس مفهوما آخر للوحدة يقوم على وحدة الكلام ووحدة النص مهما كان شكله. وليس شكل القصيد العربي التقليدي إلا ضربا من الأشكال التي يمكن أن يكون عليها النص»(17). ومن هنا نتبين أن تصور حازم القرطاجني لبنية القصيدة - بوصفها خصيصة علائقية - يجسد شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والايقاعية.

ولذلك نفهم ربط صاحب المنهاج بين مستويين متمايزين لكنهما متكاملان يتعلق أولهما بالفصول(*) من الجهة الشكلية والتركيبية إذ يبحث في هيئات تلك الفصول ووضعياتها. أما ثانيهما فيتعلق بالمعاني والدلالات، وهذه الدلالات لا تتحدد بذاتها كما هو الشأن في اللغة العادية، وإنما تتحدد بحسب الجهات التي تضمنت الفصول والأوصاف المتعلقة بها. ومصطلح «جهات الشعر» عند حازم يعني مراكز الاهتمام التي يرتكز عليها الوصف في القول الشعري(*) ومن ثم فإن عدم انحياز البيت بذاته يؤكد صلته العضوية بسائر الأبيات للقصيدة بنية ودلالة، إذ لا معنى للنظرة التجزئية التي تتناول النص من زاوية البيت لأن الأمر يتعلق بالحديث عن وحدة القصيدة لا وحدة البيت. «ذلك أن الاعتقاد بكلية النص يتعارض مع اقتطاع شريحة نصية منه»(18). وبذلك فإن إلحاح حازم القرطاجني على إبراز مدى الترابط الذي يشد أجزاء القصيدة العربية بعضها إلى بعض سواء تعلق الأمر بالأبيات أوالفصول يجعل منها نسيجا واحدا ملتحم الخيوط «وهو ما يتناقض مع مفهوم التجاور عند ريثا عوض ولايقبل بأي شكل من الأشكال التقديم أوالتأخير، كما لا يقبل التبديل أوالتحوير»(19). ولا غرو في ذلك فإن النص الأدبي قد غدا في اللسانيات تماما كما هوالشأن في البنيوية «كلاّ» متكاملا يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى(20). ومن ثم فقد شكلت القصيدة، في مقاربة حازم القرطاجني، «كلاّ» على صعيد البنية والدلالة والغرض.

ذلك أن وحدة القصيدة بحسب هذا الطرح النقدي ليست كيانا متناسقا مغلقا. ولكنها تكامل ديناميكيّ يتوفر على سيرورته الخاصة، إذ أن عناصره ليست مرتبطة في ما بينها بعلامة تساو أو إضافة بل علامة التلازم والتكامل الديناميكية. ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي»(21). وهناك فرق عند القرطاجني بين «وحدة تقوم على التنوع وتنوع لا يقوم على وحدة. ففي الحالة الأولى نكون في مواجهة خاصية نوعية للشعر تقوم على أساس نفسي مفاده أن النفوس تحب الافتتان في مذاهب

الكلام وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض. أما الحالة الثانية فهي قرينة للاضطراب والتفكك وافتقاد التناسب» (22).

يقول القرطاجني: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب وغيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه»(23).

ومن ثم فقد تسنى لحازم القرطاجني أن يتجاوز بتصوره العميق والناضج «للوحدة الغرضية» بمعناها الأجناسي طرح ابن طابطا حيث انتفى البعد السطحي في مقارنة القصيدة بالرسالة. وقد برزت فكرة المظهر الجمالي والوظيفي والتنوع في إطار الجنس الناظم. هذا التنوع الذي يقضي على رتابة الأجزاء أوالعناصر المتكررة في التسلسل المكاني والزماني للوحدة الشعرية. وعلى هذا النحو بدت لنا بنية النص الشعري في طرح صاحب المنهاج وحدة بنائية مركبة العناصر وموحدة، ثم هي إلى ذلك كله كلية تتكامل فصولها بعضها مع بعض، متجانسة متسقة ضمن نظام توزيعي خاص يوجه شبكة العلاقات التي تشد المعاني الفرعية إلى المعاني العمدة في إطار «الوحدة الغرضية» التي تشد القصيدة برمتها إلى طبيعة الغرض الشعري الناظم، ومن ثم إلى الجنس الشعري الذي تنتسب إليه بذائقته الجمالية والثقافية وبسننه الأدبية والاجتماعية التي كرّسها المحيط السوسيوثقافي حتى غدت قوانين موجهة لمؤسسة الجنس الشعري مناط الإبداع.

خاتمـــــة:

على هذا النّحونذهب إلى أنّ كثرة ترديدنا للعديد من الآراء النّقديّة القديمة والحديثة حول القصيدة العربية جعلتنا نحسّ أنّنا نعرفها معرفة كافية. وهذا الإحساس الخادع دون أدنى ريب خلق فينا شعورا كاذبا بوضوح ما يسمّى بـ «وحدة القصيدة». بل نكاد نقول لقد تقوضت الحدود بين المعارف العامة الميسورة القريبة التّناول وبين المعرفة الخاصّة القائمة على التّدقيق والتّمحيص والحال أنّ «البنية الغرضيّة»، بمعناها الأجناسي، أوالبنى الغرضيّة المختلفة التي يتضمّنها شعر القصيد تمثّل مؤسسة أجناسية لها علاقاتها التّنظيميّة والأسلوبيّة والدّلاليّة الخاصّة بها وبناها التي تنتظم وحداتها الثّابتة والمتحوّلة بحسب خصوصيّة كلّ جنس وتميّزه. لذلك فإنّ إدراك هذه المسألة لا يقتضي فقط العدول عن تصوّر خصائص الجنس على أنّها مجرّد مجموعة من الخصائص المضمونيّة والمقوّمات الشّكليّة ترتّب على هيئة قائمة أو جدول مفرد أو مزدوج. بل يقتضي إدراكها كبنية متضامّة العناصر يستدعي بعضها بعضا(*) ناهيك أنّ الوعي بهذه المعطيات يفضي بنا في النهاية إلى تبديد المزاعم التي صوّرت لنا القصيدة «كونا صغيرا تحشر فيه الأفكار حشرا وترصّ فيه المعاني رصّا (...) في اندفاعات متقطّعة وحركات متباينة»(24) إذ هي قصيدة تفتقر إلى الوحدة والانتظام وكأنّها متاهات تشبه الأرض التي درج عليها العرب في بداواتهم الأولى يضلّ فيها السّاري فلا يهتدي فيها سبيلا، وكأنّه يسعى إلى غير غاية. فإذا الحديث عن البنية الكلية التي تتنامى بين مكوّنات النّصّ على الأصعدة الدلاليّة والتّركيبية والصّوتيّة والايقاعيّة يردّ هذه المزاعم ويفنّدها تفنيدا علميا يعززه التحليل الدّقيق ويعضده الاستقراء أو الاستنتاج. فأن تكون القصيدة قصيرة أو طويلة، تتغنّى بالحبّ أوالخمرة أوبأمجاد أمير أوبها جميعا

مجتمعة، فإنّ فضاءها الأجناسي محدد بعوامل تنتهي بمستويات ثلاثة هي: البنية والأسلوب والدّلالة تدخل في حكم التّقاليد والسّنن الأدبية فتتّخذ تبعا لذلك طابع «المؤسسة» أوالقانون وتتجاوز من ثمّ حدود التّجربة الشّخصية للشّاعر المبدع(*). ولكن هذا لا يعني أنّ هذه المقوّمات الأسلوبية والبنائية التي تكون بمثابة القانون الذي يوجّه التجربة الإبداعية في إطار كلّ جنس من أجناس شعر القصيد هي قيد لحركة الإبداع أوحدّ منها. بل إنّ الجنس الشعري شكل طيّع ومرن من شأنه أن يستوعب العديد من الاستطرادات الأجناسيّة على سبيل الاستعارة دون أن تلتبس بالجنس الأصلي. وهوما يجعل الجنس الشعريّ إطارا فسيحا ومؤسسة مفتوحة للإضافة المستمرة من قبل المبدعين دون تجاوز للحدود الأساسية لهذا الجنس.

الهوامش والإحالات

1) ابن طباطبا العلوي (أبوالحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم)
2) عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية (د.ت)
3) (جابر) عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر ط3، بيروت 1973، ص 63-62
4) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص44، المصدر نفسه، ص 167
5) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر 1965، ص 128
* (الحبيب) العوادي، جدلية المبدع والمبدع، قراءة في الأجناس الشعرية ضمن ديوان ابن حمديس الصقلي (أساليبها وبنياتها ودلالاتها) منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، ط1 تونس، 2007 ص 556
6) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 167
7) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، في قراءة النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، ط 1، 1994 ص 196
8) المصدر نفسه، ص 196
9) Todorov (TZ), Introduction à la littérature fantastique, éditions seuil, coll. Point 1970, P19.
10) القرطاجني (أبوالحسن حازم بن محمد بن حازم الأنصاري القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ط 2 1966، بيروت 1981 ص 291-287
11) (جابر) عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر ط3 بيروت 1973 ص 294
12) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 12
13) (محمد) خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي ط 1، 1991 ص 145
14) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 12
15) حازم القرطاجني، المنهاج، 287
16) (عبد الله) الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، المغرب 2006 ص 32

17) (الحبيب) العوادي، جدلية المبدع والمبدع، قراءة في الأجناس الشعرية ضمن ديوان ابن حمديس الصقلي (أساليبها وبنياتها ودلالاتها) ص 558-557

* يتضمن الفصل عند حازم القرطاجني عدّة أبيات وهو يشكل إلى حدّ ما مقطعا من القصيدة ككل. وقد اعتبره الباحث الحبيب العوادي «وحدة دلالية» أو«حقلا دلاليا» يتضمن وحدات صغرى تتحرك في حيزه وتستعمل إما للاستدلال أوللاستطراد أولمزيد البيان والتفصيل.

* يعادل مصطلح «جهات الشعر» حسب الباحث الحبيب العوادي «المحاور الدلالية» من حيث إن المحور الدلالي يشكل مدار وحدات دلالية متعددة كبرى وصغرى ولكنها مشدودة إلى أصل المحور، ولا تفقه وظائفها ودلالاتها إلا في علاقتها بالأصل.

18) (حاتم) الصكر ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات... ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ص 34

19) (الحبيب) العوادي جدلية المبدع والمبدع، ص 565

20) Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale P 23 et suivantes.

21) تيبانوف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت ط 1، 1982 ص 59

- جابر عصفور، مفهوم الشعر ص 300

23) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 318 - 319

فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظريّة الأجناس - القصص - دار محمد علي الحامي صفاقس، تونس ط 1 جويلية، 2001، ص 36.

24) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر، دار التّوزيع تونس، 1981، ص 122.

* الحبيب العوادي، جدلية المبدع والمبدع، ص 900

حفريات سوسيولوجيّة في الشّخصيّة العربيّة:
قراءة في كتاب «الشّخصيّة التّونسيّة، محاولة في فهم الشّخصية العربيّة» للكاتب التونسي المنصف ونّاس

مصباح الشيباني/جامعي، تونس

■ المقدّمة:

يتنزّل هذا الكتاب ضمن الإنتاجات الفكرية والأبحاث السوسيولوجية المتخصّصة و«الأكاديمية» الجديدة التي قام فيها الأستاذ والباحث الاجتماعي التونسي المنصف ونّاس بنوع من «التّعرية الأركيولوجية» للشّخصية التونسية. استهلّ المؤلّف كتابه بمقدّمة طرح فيها المبرّرات الابستمولوجية والمعرفية التي تشرّع لإعادة البحث السوسيولوجي والأنثربولوجي في مفهوم «الشخصية القاعدية» والوطنية للمواطن التونسي. فهذا المفهوم يشكّل، حسب الباحث، مدخلا مهمّا لدراسة تطور المجتمع التونسي، ويحيل إلى التحولات العديدة والتطورات البنيويّة العميقة التي شهدها هذا المجتمع منذ التاريخ القديم.

1 ـ أقسام الكتاب

توزّعت أقسام هذا الكتاب إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: اهتمّ فيه الباحث بدراسة أسس الشخصية القاعدية التونسية ومراحل تشكّلها تاريخيا واجتماعيا. فكانت خصائصها متنوّعة ومتناقضة أحيانا. إذ تتراوح السّمات العامّة للشخصية التونسية بين الشّمولية والتنوّع باعتبارها «محصّلة تراكمات تاريخية وثقافية واجتماعية وحضارية متعدّدة»(1) امتدت على أكثر من ثلاثة آلاف سنة: بدءا بالحضارة القرطاجنّية والرّومانية مرورا بالحضارات الوندالية والأندلسية ثم الحضارة التركية والغربية الاستعمارية وصولا إلى مرحلة الاستقلال.

على الرّغم من تعدّد هذه الحضارات واختلافها من حيث المدى والتأثير، فإنّها أكسبت الشخصية التونسية ثلاثة أبعاد هي: التأقلم والصّهر والانصهار. وهذه الأبعاد الثّلاثة جعلت التّونسي يكتسب خاصية أساسية وهي المرونة والوعي بالانتماء إلى جماعة عرقية واحدة وإلى حضارة مشتركة مهما تكن قيمة هذه الحضارة(2). فقد هيّأت الحضارة الرّومانية الطويلة مثلا، الأرضية الحضارية والنفسيّة حتى تكون شخصية التونسي شخصية مطواعة ومتقبّلة للواقع ومهادنة له جرّاء انسداد الأفق وانعدام فرص التّغيير على الرغم من

كل الانتفاضات(3). لذلك تميّزت شخصية التونسي بالمرونة والقدرة على الانفتاح على الوافد الأجنبي. كما إنّها شخصية شديدة المهادنة واللاّمبالاة أحيانا وعدم تحمّل المسؤولية.

الفصل الثاني: تناول فيه سمات الشخصية التونسية وواقعيّتها القصوى. فهي شخصية تهرّبية والتفافيّة وبراغماتية. ونتيجة المسار التحديثي «المُدوْلن» للمجتمع (الذي هيمنت عليه مؤسّسات الدولة وغابت فيه المؤسسات المدنية) اتّسمت الشّخصية التونسية في بنيتها العامة وسلوكها الشّائع حتى وإن وجدت استثناءات كثيرة، بأنّها شخصية غير مقاومة للأوضاع الصّعبة بمختلف معانيها.

لذلك يخلص الكاتب في تحليله حول السمات العامة للشخصية التونسية إلى النتائج التالية:

أولا : شخصية منجحرة : تخبّأ وتهرّب من تحمّل المسؤولية ولا تفضّل الصّدام والمواجهة في أحيان كثيرة. فالانجحار والتهرّب الاجتماعيان حسب الكاتب، هما صفتان متلازمتان في الشخصية القاعدية التونسيّة. وفي مقابل هاتين الصّفتين «السّلبيتين» تتصف هذه الشخصية أيضا بالقدرة على إنتاج آليات من الذّكاء الاجتماعي النّفعوي الذاتي، وليس على شكل ما يسميّه الكاتب بـالذكاء الخلاق الذي يفرض من النّاحية النفسية والسّوسيولوجية القدرة على تجاوز الذات وتأجيل مصالحها من أجل استنباط وسائل تطوير الحياة وابتداع أنماط معيشيّة جديدة ترتقي بالأفراد وتحسّن المكاسب المشتركة وتعود بالنفع على المجتمع في عمومه(4).

ثانيا: شخصية قاعدية شديدة المهادنة : فمن السّمات غير الايجابية لشخصية المواطن التونسي هي «صفة الواقعية»وهي «الواقعية المرّة» التي تتولد عنها ظواهر معينة مثل العزوف عن المشاركة في الشأن العام وتبني سلوكيات العزوف عن الاهتمام بالمدينة واللامبالاة والاكتفاء بالمشاهدة غير الملتزمة(5). وتعود هذه الخاصية إلى مراحل التّنشئة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي لم تساعد التونسي خلال مختلف المراحل التاريخية على إنتاج سلوك ديمقراطي شفّاف من جهة وعلى التّفاعل الايجابي مع الشّأن العام وعلى تقويم نقائصه ومعايبه من جهة أخرى(6).

فمن خلال ما استند إليه الباحث من أمثلة شعبية تونسية وما جمعه من شهادات حية وواقعية من قبل مختلف الفاعلين الاجتماعيين الذين شملهم البحث الميداني توصّل إلى نتيجة أساسية وهي وجود أزمة في الشخصية القاعدية التي تؤكّدها بعض المؤشّرات الأنثربولوجية والسوسيولوجية الدالة. هذه الأزمة يعبّر عنها بالأنوميا المجتمعيّة نتيجة تفكّك البنيات الاجتماعية والثقافية والمخيالية والرّمزية تفكّكا عميقا دون إيجاد بديل لها(7).

ثالثا : شخصية مفارقية : فهي تعتمد أنماطا من السّلوكيات الاجتماعية اللاّمعيارية (anomy) والمتعارضة أحيانا. وتقوم اللامعيارية على منظومة سلوكية وقيمية مختلة ومهتزّة، فيعيش فيها الإنسان نوعا من الحيرة الوجودية في ما يتعلق باختيار المعايير والقيم التي يتوجّب اتباعها في المجتمع. ومن النّاحية النفسية والأنثربولوجية تعبّر هذه الأزمة عن حالة من الانفصام يعيشها الإنسان بين منطوقه اللفظي وعلاقاته اليومية وبين المعيش الحقيقي للمجتمع. ويصل الكاتب في الأخير، إلى القول بأنّ شخصية التونسي هي شخصية مستنفرة ومتوتّرة.

الفصل الثالث: أعاد فيه الباحث طرح الإشكالية الحضارية التي شغلت ومازالت تشغل المفكرين العرب المعاصرين، وهي قضية أسباب فشل عملية الانتقال من مجتمع «الزّبونية» (المجتمع التقليدي) إلى مجتمع «الاقتدار» (مجتمع الحداثة) في الوطن العربي.

لقد تميّزت مرحلة الاستقلال وبناء الدولة الجديدة في تونس بظاهرة التّلازم بين التحديث السياسي والتحديث الثقافي والدّيني من جهة أخـرى. وقد كان هذا التّلازم عضويا لأنّـه يمثّل مرتكزا اسـتراتيجيا لعملية التحديث وتشكيل الأنا الوطني وإعادة بناء الشخصية القاعدية(8). لهذا اتّخذ التّحديث في تونس طابعًا مُدوّلنا ومُعلّمنا إلى حد ما. فأنتجت هذه الدّولنة حسب الباحث، حالة من «الاندغام» بين الفاعل السياسي الرّسمي والمجتمع بحكم الطابع المركزي، من جهة، والحرص على التحكم في أداء المجتمع ومختلف مفاصله من جهة أخرى. ولذلك لم يتمكن المجتمع من أن يوجد هامشـا من الاستقلالية يسـاعده على التعبير عن ذاته وتشكيل مجتمعه المدني القوي والموازي لهيمنة الدّولة(9).

وهذه المفارقة الثقافية والسياسية مازالت تهيمن في مسـتوى العلاقات والقيم على الرّغم من وجود هياكل تعبير حداثيّة بغض النّظر عن درجة نجاعتها وأدّت حسب الباحث، إلى انتشار ظواهر اجتماعية وسياسية لا معيارية مثل ظاهرة: الزّبونية والمحسـوبيّة والجهويّة، وبغض النّظر عن اللّبوس الـذي تتّخذه والآليات التي تعتمدها سـواء كانت حديثة أو تقليدية. وهـذه الثّقافة التقليدية والأنوميا الأخلاقية والقيمية أدت إلى فشـل المجتمع التونسـي في الانتقال إلى الحداثة وجعلته مجتمعا دون حصانة ثقافية وسياسـية. هناك حالة من الوهن البنيوي لهذه الشـخصية وهو ما يفسّر فشـل مجتمعنا التونسي والعربي عموما في بناء النظام السياسـي الديمقراطي. ونتيجة انتشـار ثقافة اللامبالاة والعزوف عن المشاركة في الشّـأن العـام، ظلّت مؤسّسـات المجتمع المدني عاجـزة إلى اليوم، على الرّغم من مرور أكثر من نصف قرن على الاسـتقلال، من أن تكـون قادرة على إعداد الفاعلين الاجتماعيين والسياسـيين وتنشئتهم على قيم الإبداع الجماعي ومن تأسـيس تجربـة التغيير(10) في الثّقافة والسّياسة والقيم والأخلاق والاجتماع.

2 ـ المقاربة المنهجية وأنساق الحجج الفكرية للدّراسة :

أولا: في مستوى المقاربة المنهجية

لقد تعدّدت الأسـئلة في هذا النص. فكانت لازّمة منهجية تعبّر عن فكر إشـكالي ومنهـج تحليلي يقلب المسـائل تقليبا ويدقّق النظر فيهـا تدقيقا علميا. وهذا المجهـود المنهجـي يدلّ علـى وجود حيـرة معرفية عاشـرت المؤلف وصاحبته طويلا، بـل مازالت ماثلة عنـده، لذلك جاء النص يحمل في ثنايـاه ألمًا حقيقيا بشكل واضح وجلي، معلنًا أحيانا ومتخفيًا أحيانا أخرى من خلال النّصـوص أو الحجج المتنوّعة وما ترمز إليه من معاني سوسـيولوجية وحضاريـة ورمزية. ويعكس شـكلا من أشـكال «خطاب المجتمع» التونسـي عن نفسـه، ويحدّد المعاني الحقيقية التي تقوم عليها أسس الشـخصية التونسـية. فالمقاربة الحفرية التي تستهدف تعرية خفايا المجتمع العربي ووقائعه الحقيقية هي قراءة تحاول استنطاق معنى ما كان له معنى... وإعطاء نوع من المعنى لما كان يقدم نفسـه بـلا معنى. تماما كما يفعل عالم الآثار(11).

نعتقد أنّ هذا الشّـكل مـن «أركيولوجيا الحفر» في ميدان مناهـج العلوم الإنسـانية عمومـا والاجتماعية خصوصا، أساسـية من أجل البحث المعمّق في متون المعيـش اليومـي للمجتمع ووقائعه الحيـة. وقراءتها مجدّدا قراءة مختلفة ومن زوايا متعدّدة بهدف الكشـف عن شيء غير معروف عنها سابقا. وفي هذه الحالة تتغيّر النظـرة إلى متون هذا المعيـش المجتمعي في مختلف تجلياته الاجتماعية والنفسـية ـ موضـوع البحث ـ من مجرّد روايـة أو إخبار عن حقيقـة الوقائع الاجتماعية ليصبح منتجا لها في الوقت ذاته.

لقد جاءت هذه الدّراسة حفريات في الوعي الفردي والجماعـي، وحفريـات فـي الواقع السوسـيولوجي

والأنثربولوجي التي تجلّت في مختلف أبنية المجتمع التونسي ومؤسّساته الاجتماعية والسياسية. وحمل النص أيضا مجهودا بحثيا كبيرا في المخزون الثقافي والسوسيولوجي للمجتمع التونسي وفي ذاكرته وممارساته ومعيشه اليومي. فالبشر الذين يصنعون ظواهرهم، لايتكوّنون في الفراغ ولا هم، ودونما سبب، على هذا النحو أو ذاك. إنما هم نتاج ما يصنعونه، فيكونون بشكل أو بآخر ذوات الظواهر وموضوعاتها في آن معا(12).

كما تجلّت خصائص الشخصية القاعدية من خلال الكلمة الحية التي تعبّر عن قصص ووقائع ظلّت ماثلة في مخيالها الاجتماعي والنّفسي وأصبحت بفعل تكرارها عند «الخاصة» (المثقفين والأساتذة الجامعيين مثلا) و«العامة» (المواطن العادي في الشارع والمقهى...) تشكّل مرجعا حيا لتقاليده وأصلا لثقافته السياسية والاقتصادية والتربوية... الخ. فهي عبارة عن إنتاجات مشتركة فكانت لها هذه السّمة الجماعية إنشاءً وتلقيًا وتداولا(13).

نعتقد أنّ هذا العمل السوسيولوجي والأكاديمي قد دشّن منطقا منهجيا سوسيولوجيا جديدا في دراسة المسائل الاجتماعية والحضارية للمجتمع. لقد وجدنا في هذه الدّراسة الرّغبة في تأسيس حداثة منهجية تؤسّس للتّغيير في الرؤية والبحث والاستقصاء العلميين ومن أجل وضع منهجية جديدة في البحث والفهم والإفهام(14). لقد تمكّن الباحث من استخدام نوع من الحيل المنهجية(15) على حد تعبير أميل دوركايم لتفسير الظواهر النفسية والاجتماعية المشكلة لبنية الشخصية وقراءتها قراءة علمية وموضوعية.

فمن أهم عناصر قوة المنهجية التي اعتمدها الباحث في هذا النّص هي المزاوجة بين المقاربتين المنهجيتين الكمية والكيفية. هذه الميزة المنهجية النادرة والمعقّدة حضرت فيها مختلف أشكال أدوات البحث السوسيولوجي من مقابلات واستمارات وتحليل للمضمون وسير ذاتية ..الخ، وكذلك وجدنا فيها جميع أنواع الإسنادات المرجعية بدءا بالتّاريخ والأنثربولوجيا الثقافية مرورا بعلم النّفس وعلم الاجتماع وصولا إلى الاقتصاد والجغرافيا..الخ، كل هذه المداخل المنهجية والفكرية المتعددة أنتجت قراءة متكاملة ومتكافلة حول الشخصية التونسية.

ثانيا: أنساق الحجج في النص

كل مفهوم علمي اعتمده الباحث له مبرّراته ودواعي استخدامه في علاقة بهدف البحث وهو إعادة النظر في المسألة - الشخصية التونسية - مجدّدا ولكن بطريقة مغايرة من حيث المعالجة والأسلوب وطرائق الحجج. فالرّافد الثاني الذي تميز به هذا النص هو أنساق الحجج التي استخدمها الباحث كشبكة من الاسنادات المرجعية في الدّراسة الميدانية. فجاءت هذه الأنساق منتمية إلى مصادر استقاء مختلفة ومتنوعة. منها ما هو رئيسي ومنها ما هو فرعي ضمن منظومة لعرض رؤيته الكلية(16) في سياق تعاضد الحجج من حيث مجالاتها المعرفية ومصادرها ولغتها أيضا. فكانت لغة التّواصل اليومية في المجتمع التونسي مصدرا من مصادر بناء النص ومادّة الحفر السوسيولوجي والبحث في مضامينه ودلالاته النفسية والاجتماعية والرمزية. وبهدف الكشف عمّا تضمّنه هذا الخطاب من فكر ووعي اجتماعيين تمّ السّكوت عنهما في سابق الدّراسات السوسيولوجية التونسيّة والعربيّة عموما.

لهذا يمكن الوقوف عند ثلاث مسائل رئيسة ضمن متون هذا النص وهي:

أولا: لقد وجدنا في متون هذا النص ودواخله قدرة كبيرة على الحفر والكشف ثم الإفهام. وجدنا فيه خطابا علميا يتشكل من سياقات التاريخ والجغرافيا والثقافة. وفي هذا النص هناك اكتشاف لعمق الإنسان

العربي فـي كليّته وفردانيّته عبر المزاوجة بين النصوص التاريخية والتراثية والشهادات الحية والأمثال الشعبية. هـذا التمفصل بين جميع هذه الحجج أنتج نصّا تتفاعل فيـه خصائص جغرافيّة المكان والوسـط الطبيعي الذي نشـأت فيه الشخصية التونسـية وبين سـماتها الثقافية والاجتماعية والنفسيّة الأساسـية باعتبار أنّ شخصيات الشعوب والمجتمعات والأفراد ليست محصّلة السياقات الاجتماعيـة فقط، بل هي ثمرة عنصريـن نراهما على درجة من الأهمية: التاريخ والجغرافيا(17).

ثانيا: فـي رأينا، مثّل هذا النـص إحدى القراءات الجامعـة والعالمة التي أكّدت معنـى التكافل والتكامل بين المداخل المعرفية والحجج والإسـنادات المشكلة لخاصيات الشـخصية التونسـية والعربية عموما. هناك تأصيل علمي فـي الوعي بالموضوع و«صناعة» لصورة الإنسان العربي ضمن مقاربة سوسيولوجية عميقة ودقيقة في النّظر والتّنظير. لقد كشف هذا النص الحجاب عن الجوانب الخفية المشكلة للظواهر الاجتماعية والمحددة لسلوكيات الفاعلين الاجتماعيين بالمجتمع التونسي من خلال منهج المعايشة الميدانية والبحث والتحقيق حتى يصل بالقارئ إلى فهم هذه الظواهر وتفسيرها دون عناء من خلال اعتماده أسـلوبًا بحثيا بسيطا وعميقا في الآن نفسـه. لذلك، يعتبر هذا النص «الشـخصية التونسية» نصّـا حضاريًا بكل ما تعنيـه الكلمة من معان. فأهميّته لا تتوقّف على الوعي بمشـكلات البناء المجتمعي في كليتـه، بقدر ما تظهر أهميته أيضا في كشـف «معمار» العلاقـات الاجتماعية وفـق منهج ورؤيـة واضحتين لجميع عناصر الذّاكرة الحضارية للمجتمع.

ثالثا: نعتقـد أنّ هـذا النص قد أعاد إثـارة قضية حضارية في زمن فارق في تاريخ أمتنا العربية التي مازال النّقاش حولها والبحث فيها لم يحسـم بعد. فدراسـة الشـخصية القاعدية للإنسـان العربي ووضعها موضع إشـكال سوسيولوجي تحتاج إلى كفايات علمية وبحثية مـن أجل إعادة تأسـيس البنى المكوّنـة لها وتصحيح عناصـر الخلل الماثلة فيها في إطار حوار فكري ناهض ودافـع للتغيير: فكرا وبنيانا وممارسـة، وضمان الدقّة المنهجية والتمشّـي الموضوعي حتىّ تكون في النهاية ذات كفـاءة وكفاية بحثية سوسـيولوجية عالية من أجل التعرّف على مضمـون النص الحضاري وحركة أفكاره وسياقاته ومفاهيمه وحججه وأسلوب معالجته للقضايا، وغير ذلك من المسائل البنائية المشكلة لمختلف عناصر النص الأساسية والفرعية.

لقـد قامت أطروحة النص علـى عديد الافتراضات العلمية المدعّمة بما فيه الكفاية بالمعطيات والإحصائيات ومختلـف المؤشّـرات الكيفيـة والكميّة. فـ«التّعريـة الأركيولوجية» التاريخية والحضارية للشخصية التونسية التي أنجزتها الدّراسـة تمثّل في رأينا أوّل شـرط لفهم الوضـع المجتمعي القائم حتى نتمكّـن في ما بعد من إنجاز أي عملية تغيير أو إعادة بناء لمختلف المنظومات المشـكلة للشـخصية القاعدية. فقد توصل هذا النص إلى تعرية ما ترسّـب فـي المجتمع التونسـي من قيم ومعايير ورموز أدمجها النّاس فـي ذواتهم وأصبحت تمثّل جزءا من أنظمتهم العقائدية وتمثّلاتهم الاجتماعية وسـلوكياتهم اليومية. وتمكّن الكاتـب من إبداع نص سوسيو-أنثربولوجي مغاير يقوم على معجميّة اصطلاحية تمتزج فيها ضوابط التّفكيـر العلمي و«المعرفة العالِمة» بالتحليل البسـيط واسـتعمال مفردات الخطاب العادي والمألوف فـي المجتمع. كل ذلك مـن أجل التّنقيب عن خصوصيات الواقع الاجتماعي والسياسي للمجتمع التونسي وما تختبئ تحته من ركامات ثقافية ورمزيّة ومن نفايات ومعانٍ ومعتقدات وسلوكيات مازالت فاعلة في هندسة سمات شخصية الإنسان التونسي والعربي بشكل عام.

كما أنّنا وجدنا في هذا النص حصيلة رحلة الكاتب الحافلة بالبحـث والعلم والمعرفـة، فتجلّت لنا من

خلالـه أنّه مـؤرّخ وباحث وأكاديمـي وعالم اجتماع ولكنـه معني أيضـا بالثقافـة والاقتصاد والسّياسـة. فكفايتـه (la compétence) البحثيّـة التي جمعت بين مختلف هذه العلـوم مكّنته من توليد الأفكار وبلورتها وتوظيفها من أجل الإقناع والاسـتدلال العلميين. كلّ ذلك بشـكل يتجاوز فيه المألوف ويسـجل من خلاله أيضا جـرأة في الطرح والتّحليل وسلاسـة في عرض النتائج. فجاءت الدّراسة عبارة عن قراءة سوسيولوجية وبحثيّة حيّة ومتطوّرة وهادفة تنهل من جميع المعارف وتقتحم جميـع حقول المجتمع مـن أجل فهم منطق الوقائع الاجتماعية (les faits sociaux) وتفسيرها وفق مقاربة هادئة وحذرة في الفهم والتّفسـير والتّحليل.

الهوامش والإحالات

1) المنصف ونّاس، الشّخصية التونسية، محاولة في فهم الشخصية العربية، الدّار المتوسّطية للنشر، الطبعة الأولى 2011، ص 31.
2) المرجع السابق، ص32.
3) المرجع نفسه، ص48.
4) المرجع نفسه، ص68.
5) المرجع نفسه، ص77.
6) المرجع نفسه، ص81.
7) المرجع نفسه، ص93.
8) المرجع نفسه، ص65.
9) المرجع نفسه، ص ص66 - 67.
10) Renaud Sainsaulieu, Des sociétés en mouvement, la ressource des institutions intermédiaires, Paris, Dexlée de Brower, 2001, p. 81.
11) محمد عابد الجابري، حفريات في الذاكرة من بعيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة 1، 1997، ص8.
12) حامد خليل، أزمة العقل العربي، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1993، ص5.
13) محمد عجينة، حفريات في الأدب والأساطير، دار المعرفة للنشر، الطبعة الأولى، 2006، ص38.
14) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 8.
15) أميل دوركايم، قواعد المنهج السوسيولوجي، ترجمة سعيد سبعون، دار القصبة للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص 35.
16) طه عبد الرحمان، الانسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص254.
17) المنصف وناس، الشخصية التونسية، مرجع سابق، ص71.

شهـــادة

سنوات البداية .. المعاناة والإنجاز(*)

عبد الرحمان مجيد الربيعي/روائي عراقي تونسي

- 1 -

بدأت سنوات رحلتي الأدبية عام 1964 محررا لصفحة «أدب وأدباء» بجريدة أسبوعية لم تواصل الصدور إسمها «الأنباء الجديدة»، وكنا وقتها فتية فائرين لا يعجبنا العجب وفي داخلنا قناعة ترسخت بعد قراءاتنا وحواراتنا بأن على جيلنا الذّي سيطلق عليه إسم «جيل الستينات» أن يكتب نصّه المختلف شعرا وقصة قصيرة إذ لم يفكر أحد منّا في كتابة الرواية وقتذاك، وكانت القصة العراقية على يد الجيل الذّي سبقنا قد حققت شيئا مميزا على المستوى

الفني بعد أن كانت القصة على يد الرواد مجرد «مقاصّة» أي مقالة قصة. ومع هذا لم تجد قصة الخمسينات الصدى الايجابي لدينا أو تقنعنا بمعطياتها حيث كان الكتاب الروس حاضرين في رؤوس أولئك القصاصين خاصة مكسيم غوركي وأمه - والنزعة الواقعية بحيث كانت حوارات القصص بالدارجة ظنّا من كتّابها أن هذا سيقوّي من نزعتها الواقعية ويجعلها قصصا عراقية مائة بالمائة.

وبعد سنوات سيذكر الشاعر المعروف سامي مهدي في كتابه الهام «الموجة الصاخبة» أن صفحة «أدب وأدباء» هذه التي كنا نستقطعها أسبوعيا من جريدة «الأنباء الجديدة» إذا لم تخضع لغارة من الإعلانات تستولي على أكثر من نصفها هي أول تجمع لجيل الستينات حيث نشرت فيها النصوص الأولى لمعظم أدباء هذا الجيل من عبد الستار ناصر وسركون بولص ويوسف الحيدري وبثينة الناصري وموسى كريدي وعلي جعفر العلاق وخالد حبيب الراوي وحميد المطبعي وأسماء أخرى.

كما أن عام 1966 سيشهد صدور أول ديوان شعري لشاعر من جيل الستينات هو سامي مهدي وعنوانه «رماد الضجيعة» كما سيشهد العام نفسه صدور أول مجموعة قصصية لكاتب من جيل الستينات و عنوانها «السيف والسفينة» ومؤلفها العبد الله محدثكم الجالس أمامكم الآن.

لم نكن متشابهين ولا ينسج أحدنا على منوال الآخر بل كنا مختلفين رغم اتفاقنا على إنجاز نصوصنا المختلفة لا عن الجيل الذي سبقنا فقط بل وعن بعضنا البعض أيضا.

وكان الاختلاف واضحا في نصوصنا التي بدأت تأخذ طريقها للنشر ولما

كانت لقاءاتنا يومية في مقاهي بغداد التي كانت تضمنا في فترات الظهيرة وخاصة مقهى البلدية الذي أزيح ليشيد بدلا عنه مبنى تابعا لوزارة الدفاع. كان المقهى الكبير يحتضن نقاشاتنا وفوضانا وأحلامنا ونصوصنا التي نقرؤها لبعضنا وتتبعها نقاشات صاخبة ومن ذلك المقهى الذي أعدمته معاول الهدم كما أعدمت الكثير من المعالم البغدادية، كانت نصوصنا تذهب إلى الصفحات الأدبية في جرائد بغداد الستينات وما أكثرها فكانت جريدة «صوت العرب» ويشرف على صفحاتها الثقافية الشاعر سامي مهدي وجريدة «المنار» ويشرف على صفحاتها الشاعر خالد الحلي المهاجر حاليا في أستراليا وجريدة «البلد» ويشرف على صفحاتها الأدبية الشاعر الذواق زهير أحمد القيسي وجريدة «العرب» التي يشرف على صفحاتها الثقافية الشاعر إبراهيم الزبيدي ثمّ جريدة «الفجر الجديد» التي تحوّلت للإشراف على صفحاتها الثقافية بعد توقف جريدة «الأنباء الجديدة» عن الصدور.

ثمّ لاننسى في خضم لجّة الصحف هذه تلك المجلة الجميلة الرائعة التي صدرت من النجف الأشرف ومؤسسها الباحث حميد المطبعي ورئيس تحريرها القاص موسى كريدي ومعهما الشاعر عبد الأمير معلّة وعنوانها «الكلمة» التي كانت تقتدي بتجربة مجلة «غاليري68» المصرية صوت جيل الستينات في مصر.

لكنّ كلاً من «الكلمة» وسابقتها «غاليري68» لم تكونا مجلتين بل كانتا كتابين دوريين بالتفاف ذكي على قانون المطبوعات الذي لا يمنح امتيازات الصحف والمجلات بسهولة.

-2-

لا يمكنني الحديث عن تجربتي بمعزل عن تجربة جيلي الذي كثرت فيه الأسماء لكن من بقي منها وترسّخ قليل تناهبهم الموت أو الاغتراب أو الصمت والانسحاب من الكتابة.

فمات سركون بولص ويوسف الحيدري وموسى كريدي وعبد الأمير معلّة وخالد حبيب الراوي وأحمد فياض المفرجي وغازي العبادي وعزيز السيد جاسم وعبد الأمير الحصيري وهاجر فاضل العزاوي ومؤيد الراوي وجمعة اللامي وخالد الحلي وقاسم حول وعبد القادر الجنابي وعمران القيسي وغيرهم.

ولم يبق من أبناء ذلك الجيل في بغداد إلا سامي مهدي وأحمد خلف وعبد الخالق الركابي وحسب الله يحي وعبد الرزاق المطلبي ومحمد خضير في البصرة وأسماء أخرى تعاطت النقد وتابعت تجربة جيلنا غادر بعضهم العراق ثم عاد إليه نذكر هنا فاضل ثامر رئيس إتحاد الأدباء الحالي وياسين النصير ود. نجم عبد الله كاظم وسليمان البكري ود. محمد صابر عبيد ود. عبد الله إبراهيم المقيم للعمل في قطر.

وأتوقف هنا قليلا عند مرحلة حكم العارفين بين عامي 1964 و1968 وهي مرحلة لا تتعدّى السنوات الأربع من عمر الزمن لكن الكثير من الأدباء والنقاد يعتبرونها محطة مهمة في مسار الأدب العراقي الجديد أو أن نظام العارفين كان اهتمامه الأوّل منصبا على الشأن السياسي والصراع ما بين المدنيين والعسكر وما بين العسكر أنفسهم ولم يأبهوا بما يكتبه الأدباء أو ينشرونه فظهر أهم ملحق أدبي في تاريخ الصحافة العراقية بجريدة «الجمهورية» الرسمية وكان يصممه الفنان والأديب إبراهيم زاير ويشرف على تحريره أسماء كثيرة منها أنور الغساني الذي دارت به الهجرة من ألمانيا إلى كوستاريكا حيث توفيّ هناك وكان محدثكم أحد كتّاب هذا الملحق وسأكون المشرف على الصفحات الأدبية لهذه الجريدة بعد الإطاحة بحكم عبد الرحمن عارف في 17 تموز 1968 وبقينا نتبادل الأشراف على هذه الصفحات أنا ومحمد كامل عارف الذي سماها «آفاق» وصارت صفحة يومية ثم ماجد صالح السامرائي واكتفيت بكتابة عمود في هذه الجريدة حتى مغادرتي العراق عام 1979 للالتحاق بعملي في المركز الثقافي العراقي ببيروت.

رغم أنني وفي هذه الفترة قد تجوّلت بين مجلتي

«المثقف العربي» ثمّ الأقلام اللتين تصدرهما وزارة الثقافة.

إن أهمّ الأعمال التي تحمل تواقيع جيل الستينات ظهرت في هذه الفترة، وأذكر هنا أن ملحق جريدة الجمهورية قد أعلن عن مسابقة للقصة القصيرة فكانت من نصيب القاص محمد خضير الذي لفت الانتباه النقدي بقوّة إلى قصته الفائزة و إلى ما سيكتبه لاحقا.

وفي هذه الفترة ظهرت الصفحات الثقافية التي ذكرتها وأضيف لها الصفحات الثقافية لجريدة «النصر» الأسبوعية التي أشرف عليها مؤيد الراوي وكتب فيها عدد من الأدباء و منهم شريف الربيعي وسركون بولص وغيرهما.

-3-

لا يمكن لأي شهادة نقدمها عن سنوات الحلم والولادة تلك إذا لم نقرن ما هو إبداعي بما هو سياسي، إذ أن السياسي كان ينشد الأدب الذي يسوّق له حزبا وأفكارا، و الأدباء الصادقون الأصلاء عصيّون على الاحتواء فهم دائما يغردون خارج السرب و نصوصهم فيها النبض المعارض فإن تواءم الأدباء مع ما يفرض عليهم ويمتثلون له فلن ينجبوا إلاّ النصوص الباهتة الهجينة.

وكانت كلّ التجارب العراقية في جرّ الأدباء إلى التنظيمات الحزبية المعروفة شبه فاشلة إذا لم أقل فاشلة فعلا هذا عدا بعض الأسماء التي اكتسبت قيمة اعتبارية في بعض الأحزاب ونظرا لهذا فإنّ أصحابها يتمتعون بمساحة من حرية الكتابة لا يمكن أن تتاح لغيرهم.

أعود من جديد للكتابة نفسها بعد أن تمددت على مساحة مراجعة المرحلة التي ولدنا فيها أدبيا وكتبنا فيها وعنها وأقول أن نشدان الاختلاف و إنجاز نصوص ذات مذاق جديد ليس أمرا هيّنا بل يراه البعض قريبا من الادعاء خاصة وأن النماذج التطبيقية لدعواتنا كانت صادمة، وأذكر أنني كتبت قصة بعنوان «البرتقالة» نشرتها في مجموعتي «السومري» الصادرة طبعتها الأولى عام 1993، وهذه القصة مستوحاة من تعامل رئيس تحرير جريدة «الفجر الجديد» اليومية التي التحقت بها محررا ثقافيا بعد مغادرتي بجريدة «الأنباء الجديدة» إذ أنني قدمت له ذات يوم قصيدة ضمن مواد الصفحة وكانت تصدر أسبوعيا، وتوقف عند هذه القصيدة التجريبية لشاعر شاب مليئة بالمفردات العجيبة التي لم يعتدها رئيس التحرير الذي تربى على قصائد الشعراء الكلاسيكيين من الزهاوي والجواهري والرصافي وعلى سماع عدد من الشعراء التقليديين الذين كان يلذ له الجلوس بينهم في مقهى الزهاوي بشارع الرشيد.

هذه القصيدة سيظل يستخرجها كلما زاره في مكتبه صديق له علاقة بالشعر فيقرؤها له لتكون مثار تندرهما وعبثا حاولت أن استرجعها منه لأعيدها لصاحبها.

كنّا ننشد كتابة نصوص جديدة ولكن كانت تواجهنا ذائقة تقليدية تغصّ على تجاربنا فتغلق أمامها الأبواب ما دام الذين يتصدون لهذه التجارب هم أصحاب الصحف التي لا فضاء لنا عداها.

كنّا نبحث عن أي منفذ لنثبت بأننا الآتون وأن خصومنا منسحبون، ذات يوم كتبت بجريدة «الأنباء الجديدة» افتتاحية للصفحة الأدبية وكانت بعنوان مندد (يا خصومنا).

كانت حربا شعواء نخوضها لأن سنوات الستينات كانت مرحلة فاصلة بين جيلين وذائقتين، وكانت في العراق أكثر حدّة إذ من النادر أن يفلت عمل من العيون التي تنشد قراءة ما وراء السطور والمضيّ بعيدا في تفسير النصوص لاستخراج ما ليس فيها.

ومن المؤكد أن هناك أدباء متفتحين يدركون ما نصبو إليه، وما نوّد تحقيقه، وأن لكلّ جيل منطلقاته وشواغله، بدليل أن حركة الشعر الحرّ في العراق التي فرشت جناحيها على الشعر العربي كلّه وقد قادها الشعراء الرواد أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري، هذه الحركة وجدت معارضة كبيرة ومازلنا نتذكر ما يتندرّ به بعض الشعراء في مصر عن العقاد عندما كان مقررا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة حيث أحال ديوانا للشاعر صلاح

عبد الصبور وهو من الشعر الحرّ إلى لجنة النثر في المجلس الأعلى لأنه لم يعترف بشعر الديوان الحرّ .

هنا تحضرني ردود أفعالنا أمام هذا الهجوم المبيت مما اتفقنا عليه في حواراتنا الصاخبة بأن نهاجر بنصوصنا إلى المجلات العربية، وكانت هناك مجلتان لبنانيتان الأولى «الأديب» لصاحبها ألبير أديب والثانية «الآداب» لصاحبها د.سهيل إدريس، وكانت الأولى تستهوي الأدباء التقليديين فينشرون فيها إخوانياتهم وعلى فكرة أن الإخوانيات كانت من أطرف الجوانب في الأدب العربي وقد احتفت بها مجلات عربية مثـــل «الورود» وهي لبنانية أيضا وكانت مجلة «الأديب» تنشر قصائد النثر إذ أن صاحبها كان يتعاطى كتابة هذا الشعر.

وقد بعثت بأوّل قصة لي لمجلة «الآداب» تنشر خارج العراق و ذلك عام 1962 وكانت بعنوان «الخدر اللذيذ» و قد نشرت في وقتها.

وأود هنا أن أتطرق إلى جانب آخر من هذه المعاناة هو أن من يرسل نصا «لمجلة عربية لا يضمن بأنّ رقابة البريد ستسمح به إذ كان الوارد والصادر يخضع للرقابة، ولكن من حسن الحظ أن رقيب المطبوعات في سنوات العارفين كانت له اهتمامات أدبية وهو تونسي و كنّا نحمل الرسائل إلى مكتبه في إدارة البريد فما أن يرى أحدنا حتى يستخرج الختـم بالسمـاح ليختم به الرسالة حتى قبل أن يطلع على ما تحتويه.

--+--

قلت إن كتابة نصوص جديدة لا تكون بالنوايا، فهناك سؤال هو : كيف يحكم على نص بأنه جديد لا يجترّ ولا يكرر بل يحمل ملامحه أو فلنقل بذور ملامحه ؟

هذا تساؤل مشروع خاصة وأن كل جيل يعمل على مقاومة الجيل الآتي بعده ظنّا منه أنه سيأخذ مكانته ودوره وهذا أمر غير صحيح لأن الأبناء دائما يحملون ملامح الآباء وأن «قتل الأب» لا يصح في معادلة الإبداع، هذا شعورنا اليوم وقد جاءت العقود التي تلت الستينات بأسماء كثيرة وتجارب لا تحصى وأحدث التحوّل الرقمي ما أحدثه في الكتابة.

كما أن منطلقات جيل الستينات وإن خضعت لسؤال الإضافة والتجاوز فإن كلّ كاتب جاء من منحدر فنّي وأدبي غير الذي جاء منه الآخر حتى بالنسبة لأدباء البلد الواحد.

فهناك من جاء من الفنون التشكيلية وهناك من جاء من الفنون التطبيقية أو من المسرح أو من العلم كالطّب والهندسة أو من الحقوق. . . إلخ.

ولكن من المؤكد أن «التجريب» كان شاغلا إذ به وبواسطته نستطيع إنجاز النصوص ومن رحمه تولد القصص والقصائد والروايات.

لابّد لأي نصّ أن يخضع لأسئلة الكاتب التي يرددها مع نفسه عن المراد والطريق والمنجز.

كم كتبنا واختلفنا عن الحوار القصصي والروائي بين الدارجة والفصحى، وكم تحاورنا حول الواقعية بكلّ اشتقاقاتها النقدية والجديدة والاشتراكية أو الفوتوغرافية.

وكم كتبنا وتحاورنا حول اللغة الجديدة للقصة وحول الإفادة من الفنون الأخرى، وبما أن منحدري الشخصي من الفنون التشكيلية فإن مجموعتي البكر «السيف والسفينة» الصادرة في مرحلة حكم العارفين فإنّني مثلتها بالحقل الذي نثرت فيه مجموعة من البذور لأرى أيها أصلح للنمو والاستغلال جاء هذا في شهادة لي عن هذه المجموعة ضمها كتابي «الخروج من بيت الطاعة». وكانت قد نشرت مقدمة للطبعة الاحتفائية لهذه المجموعة التي صدرت بتونس عام 1966 بمناسبة مرور ثلاثين سنة على صدورها- منشورات نقوش عربية.

تحدث بعضنا عن تأثير التراث في كتابة الرواية والقصة، وأعيد الحديث عن «ألف ليلة وليلة» مثلا باعتبارها منجما «سرديا» لم يفد منه الكاتب العربي بقدر ما أفاد الكاتب الأوروبي الذي استغلها خير استغلال حتى بروست و بحثه عن زمنه الضائع لم يفته هذا الأثر.

وحدنا لم نفد منه، بل أن لم أقل و لم ننتبه له، أو لم نعره اهتماما والسبب لغته البسيطة شبه العامية والأشعار العادية التي ضمها والعربي ميال إلى قراءة النصوص المتينة المكتوبة ببلاغة راسخة ثمّ أن الكتاب مطبوع غالبا بطبعات شعبية كاملا أو بمجتزءات وكان من أكثر الكتب رواجا لدى الجنود وأشباه المتعلمين.

وقد قرأت أخيرا حوارا نشرته مجلة نزوى العمانية (عدد يناير 2012) مع الكاتب والمفكر المغربي عبد الفتاح كليطو وقد قال بشأن «ألف ليلة وليلة» أنها عندما ترجمت في القرن الثامن عشر أحدثت دويا في أوروبا ويصفها بأنها (ستظلّ الكتاب العربي الأكثر شهرة) رغم أنها ليست كذلك في الأدب العربي ويرجع كليطو هذا إلى أن العرب في السابق (ازدروا ألف ليلـة وليلة) ولكنهم - والقول ما زال لكليطو (انتهى بهم الأمر بمباركة الأوروبيين إلى تبني كتابهم الخاص بهم).

-5-

انتبهت وأنا أسترجع ما كتبته روائيا والذي يضمّ تسع روايات عدا كتابين في السيرة أحدهما منشور (أية حياة هي ؟) والثاني منجز ومعدّ للنشر وعنوانه زمان الوصل في بغداد» أقول انتبهت إلى أن رواياتي تشكل قراءة للعراق منذ أواخر الفترة الملكية إلى ما قبل الاحتلال الأمريكي للعراق عام 2003.

كانت «القمر والأسوار» عن المرحلة الملكية والأحزاب التي كانت تمتلك النفوذ فـي البلـد وخاصة المعارضة منها وهي أحزاب ليبرالية غالبا لم تعد قائمة اليوم مثل الحزب الوطني الديمقراطي و«حزب الاستقلال» وحده الحزب الشيوعي بقي ولكنه لا يمتلك وهجه الأول حيث كان يتحكم في الأحداث الكبرى في البلد وله يده فيها.

كما أن روايتي القصيرة «عيون في الحلم» وهي عن الفترة الملكية كذلك وقد قدمت فيها ما كانت تفعله الحكومة بمعارضيها إذ تبعدهم من مدنهم إلى مدن أخرى بعيدة داخل العراق فابن الشمال يبعد للجنوب وبالعكس، وكان هؤلاء المبعدون يقيمون بيننا، وكانت مدينة بدرة التابعة لمحافظة داسط إحدى مدن الأبعاد وكتب عنها الروائي العراقي هشام توفيق الركابي رواية مهمة بالعنوان نفسه «المبعدون» كما كان قانون إسقاط الجنسية عن المعارضين العراقيين معمولا به وقتذاك.

ثمّ تحدثت في روايتي «الوشم» عن تجربة السجن السياسي وهي من بواكير الرواية العربية في هذا المجال وقد صدرت عن دار العودة ببيروت سنة 1972 لتتتابع طبعاتها وآخرها في المغرب.

وكانت اختلاطات الوضع السياسي العراقي في الستينات والسبعينيات موضوع روايتيّ «الأنهار» و«الوكر» وصولا لى روايتي الكبيرة «نحيب الرافدين» عن انعكاس الحرب العراقية الإيرانية على حياة النّاس اليومية وقد وصفتها بالكبيرة لأنها تقع في قرابة السبعمائة صفحة من القطع الكبير ثمّ روايتي الأخيرة هناك في «فح الريح» التي تدور حول حياة رسام عراقي يعمل مع منظمة التحرير الفلسطينية عندما تحوّلت إلى تونس وهذا الرسام جاء شبه هارب من وطنه بعد سنوات الحصار ثمّ أقدم في الرواية عالم الفلسطينيين في تونس قبيل اتفاق أوسلو ثم تنتهي بمغادرة من غادروا إلى هناك حيث مشروع دولة.

هي رحلة سردية، لها ما لها وعليها ما عليها ولكنني كنت مخلصا للكتابة، جاعلا من الصدق منهجا ومن الإضافة إيقاعا ومبتغى لم يغادرا هذه المسيرة منذ بداياتها حتى يوم الله هذا.

قرابة الخمسين عاما في الكتابة، ومازال الحلم هو الحلم لا يأبه بهذا البياض الذي كان حلمي أن يقتحم فوديّ فقط فإذا به يكتسح كلّ شعر رأسي ويحيله إلى غابة ثلج.

*) قدّمت هذه الشهادة في ندوة الروائي الطيب صالح التي عقدت في العاصمة السودانية الخرطوم - شتاء 2012.

نامت على ساقي الغزالةُ

محمد الهادي الجزيري/شاعر، تونس

إلى الصديق الشاعر محمد زرهوني

نامت على ساقي الغزالةُ
كان شيطاني يقود الليل نحو صباحنا النائي
وكان الله يرقب دهشة الإنسان عن كثب
ويدعو لي بحبّ في امتحاني.
أشتهيها ... أشتهيها
كم عوى الذئب المعربدُ في دمي
وأنا أهدهد جمرها الغافي بحشرجتي
وأنزف من فداحة ما لديها،
نامت على ساقي الغزالةُ
وجهها الطفل استجار برحمتي
وغفا ليحلم بي بعيدا عن متاهات الجسدْ
والدابة المثلى يسوس جموحها أبهى محمّدْ
يا محمّدْ
أنت تشهد أنني أمسيتُ تمثالا
مخافة أن أعكّر نومها
أو أنّ شكّا يعتريها
أنت تشهد أنّ كُلّي كان جيشا يشتهيها
غير أنّي لم أمدّ خليّة منّي إليها
يا محمّدْ
تشهد الدربُ الظلامُ البردُ
والكلماتُ تشهدُ
أنّنا كنّا معا نسري بها نحو القصيدةِ
كي تظلّ غزالة قدسيّة حتّى الأبدْ
ونصيرَ نورا خالدا في وجهها السامي
وحبرا آمنا في مقلتيها
نامت على ساقي الغزالةُ
لم أكن طينا
فلم أطلق يدا رعناءَ فيها.
لم أعدْ جسدا
أنا روح مشرّدة تفتّش عند أطراف النهايةِ عن ذويها.

من يوميات البيت النابلي المعلق

جميل عمامي /شاعر، تونس

الطفل الذي كنته يصعد الجبل

هو لا يسكن المنخفضات

سأصعد الجبل كي أكلم الله

في الطريق إلى القمة عثرت على رعاة

وفلاسفة و شعراء

ليس ثمة ما أحدثك به

تقول الصخرة التي اتخذتها بيتا معلقا في صرة

الجبل

ريح الحادي عشر من تشرين الثاني

على الإسفلت المعبّد

بدهسات العجلات المطاطية

تصفّر ريح الحادي عشر من تشرين الثاني

تتناثر أوراق الكستناء فوق رؤوس المارة

المسرعين نحو أيامهم الخاوية

كنت بينهم بخطى متثائبة

بمعطفي الأسود أختبئ عن فضولهم

هذا المساء يدفع قلبي للغناء

لا أملك صوتا لأغني لك مثل بلبل

لكن هذا القلب الخبيء بين ضلوعي

يرقص مثل فراشة في حقل برتقال.

* * *

هذا الأخرق اللعين قلبي

يفاجئني أحيان أنسى

ضرباته تقرع صدري

مثل طبل إفريقي منخور

* * *

لا أملك صوتا لأغني لك مثل بلبل
لكن هذا القلب الخبيء بين ضلوعي
يرتعش مثل أصابع عازف سنطور إغريقي

...صدري

هذا الصندوق الذي أتلفه الصدأ
مثل طلقة مسدس تومض ناره
حين يمرّ صوتك في أغنية
"بيع الجمل يا علي(*)
واشتري مهرا إلي"
لا أملك صوتا لأغني لك مثل بلبل
لكن هذا المساء يدفع قلبي للغناء

وصية الشجرة

لا تدفنوني هكذا واقفة كما أنا
أريد أن أستريح

* - أغنية السيدة صباح

قصائد

ستار سعيد زويني/شاعر و أكاديمي، العراق

أخبار القهوة

أطالع الأخبار صباحا
مع قهوتي
مرّة أتناولها
بحبر أسود
ابدأ صباحا أبيض
بقراءة خبر أسود
أبدأ صباحي
بهيا بالآمال
و كئيبا بالأخبار
بالناس يقتلون الناس
و بالأحزان تقتلني
و بالعالم الجميل يلوّثه الإنسان
أطالع العالم الأسود
بقلب أبيض
فتختلط عليّ الألوان

لون الحزن

أحبّك... شهقة في رئتي
و ترين لون قميصي
و لا ترين لون الحزن في عينيّ
و ارتعاشة التحية الأولى
أن صباح الخير
فتطير حمامات من شفتيك ... من شفتي
و نظرة خاطفة خجلى
تحمل شوقا و سلاما و عتابا
و تعثر في خطوتي
و ارتجاف في يديّ
افزع عصافير حروفي
حين خطت ما لديّ
من التياع و جوى
و دمعة أذللتها
حارت كبرا في مقلتي

نوبة الحراسة

سأترك نوبة حراستي
لأسرق الريح
و أشرب الجفاف
فمن سيحرس النجمة
في أفق سحابي
و يعلّم الأطفال العين و القاف؟
سأترك نوبة حراستي
سأسلم سلاحي لأول داخل من البوابة
و سأخرج
و أساله أن يقفلها بعدي
فمن سيسأل عني داخل الوطن؟
سأجلب نسمات من أعالي الجبال
فأهرّبها إلى شهر آب
و أنشرها على ضفاف النهر حين المغيب
و إن كان الحرس سيمنعني
ويتحقّق من سحنتي و لكنتي
ويتفحص أثر الجرح في كتفي
ثم يخرجني من البوابة و يقفلها بعدي
فمن يسأل عنّي داخل الوطن؟

سأترك نوبة حراستي
لأعلّم الناس أن لا ينتظروا المعجزات
سأدور في أحياء المدن
و القرى في أعالي الفرات
أحدّث الناس أني قريبهم
و أريهم صورتي في أعينهم
أفسّر لهم أحلامهم حسبما أفهمها
ولهم أن يصدّقوني
و لن يصدّقوني
بل سيخرجونني من البوّابة و يقفلون بعدي
فمن سيسأل عني داخل الوطن ؟

قليبية

شعر عبد المجيد التلاتلي
تعريب : أحمد بن جلّون/كاتب، المغرب

قليبية

(1)

من ذا الذّي لا تنفعه حواسه بالصّدى البليغ الذي
يرجعه غريب ملامسات الحياة بالأرض ؟
لعقم الأناسي دلالته : فالآفاق ذي في عصمة من أي
تشويه
أنيّ لكم بموقع تجدونه غيرذا
أشدّ ضياء من رأس إفريقيا ذا ؟
فإني والله لقرب ساعة العناق الأزرق أبتهج
وينشد البحر نشيده الأبدي على جبهة تتوهّج
هنا يهيمن برج لا ينفك هيكله يسهر على سلامة
الضفاف الزرقاء
يا من حباه الحظ، يا من اصطفاه الله قم للاعتكاف به
متأملا في بدء الخلق البديع
وذق في نجوى مناجاتك طراوة البحر
ولتكن قطرة ندى في ندى المساء
وقدم نفسك قربانا لنفحات هذه الأجواء

KELIBIA

(1)

Qui ne sentirait cette résonance extrême à ces
contacts étranges de la vie de ce sol ?
Significative l'aridité des hommes ,ces horizons ne
souffrent aucune altération .
Est –il de site plus puissant en clarté que celui offert
là ou commence l'Afrique ?
Je m'enchante à l'approche de l'étreinte azurée .
Sur un front ardent chante sans fin la mer .
Imposant un « bordj » veille dans ses ruines sur
ces bords azurés .
Se recueillir la – haut , et méditer sur le
commencement des merveilles extatiques .
Gouter infiniment la fraicheur marine ; se
fondre en rosée dans la rosée du soir ; se livrer
puissamment au souffle de l'espace.

(2)

بلغ انتشاء الحواس والروح ذروته

يا مستحمّ، ادخل مياه السعادة الباحث عن مئات الأشكال المتحرّكة

هي ذي قليبية، هي ذي عند قدميّ

ياله من حلم طاهر تتلاشى فيه الأوهام

وعلى المياه تمضي الأشرعة تحيك خيوط ألحانها

بينما الشاطئ تتبعثر رماله

وفي حركة عشوائية تطفو رؤوس الصّخور هنا وهناك كأنها وحوش بحرية

وكأنّما الفلك وهي تغفو على الشّاطئ الرّملي تكلّم الأبصار بألوانها الزاهية.

من هنا تبتدئ افريقيا

من هنا ينطلق اللون الأزرق

من هنا تنطلق حركات الذهاب التي لا تنتهي

من هنا تفقد كلّ الحسابات توقّعاتها

من هنا تنبع مياه المرجان والذهب

(2)

Amplitude des ferments des sens et essences.

S'avancer baigné dans les sources heureuses en bohémien cherchant mille formes mouvantes .

A mes pieds kilibia, rêve incorruptible aux illusions perdues .

Les voiles sur les eaux tissent leur mélodie .

La plage s'échevèle…

… et partout des rochers émergent en désordre tels des monstres marins.

Des barques assoupies sur le sables des grèves accablent le regard par leurs teintes indiscrètes.

Là commence l'Afrique,

Là commence l'azur,

Là commence la gamme des départs infinis.

Là commence l'inerte suspension des calculs .

Là commence les flots de corail et d'or.

(3)

قليبية مالها تتغامى بأناة على ريح لافحة في جو شمس ساطعة ؟

هي الغربة بعفافها وحياتها المتواضعة لا تعبأ بزوابع الدّهر المتواصلة ولا بتناكس نهر الأعمار !

ومنارتاها البيضاوان تخالهما تلتقطان من بعيد أنغام مزامير عرائس البحر الساحرة

المنارتان في لونهما اللبني تبدوان ذاهلتين في بذخ الطبيعة الجاف

وبقدر أعداد السمادل تتصاعد نقط بيضاء

وسط أعداد الحقول والصنوبر وكأنها تلوّح رمز فتنة واجتذاب

على الكراسي أطفال يداعبون طيور الباز ذوات

الريش الناعم البرّاق والروابي التي تحيط بنا تنتظر

بغير اهتمام صدمة الربيع لترتدي فستانا من العطور والألوان

قليبية ! يا فاتنة القلب ! ما أروع رباك في توافقها

وما أعذب مزاميرك في لحنها !

(3)

Kélibia – Au vent d'un soleil cru , elle se pâme tendrement…

…riche d'une vie simple – et pleine d'indifférences aux remous assidus ainsi qu'a l'érosion du fleuve

de nos jours .

Deux blancs minarets semblent capter de loin le chant pur des sirènes .

Opales affolées à travers ce luxe aride de la nature .

Autant de salamandres les points blancs étalent au milieu des prés, des prés et des cyprès un symbole d'attraction.

Des enfants sur des bancs courtisent des éperviers au plumage lustré .

Des collines nous cernent , attendant insouciantes le choc du printemps pour revêtir leur robe d'odeurs et de couleurs .

KELIBIA- KELIBIA ! Quel accord harmonise tes collines et tes cors !

الشـــاعـر : عبد المجيد التلاتلي من مواليد 24 جوان 1928 بنابل. أتمّ دراسته الثانوية بمسقط رأسه ثمّ بالصادقية. تحصّل عام 1952 على جائزة قرطاج، وكان أوّل تونسي عربي مسلم يحصل عليها. اشتغل بالإذاعة التونسية وبجريدة L'action وشغل منصب مدير رواق الفنون ببلدية تونس. من آثاره المطبوعة :

1/ Sur les cendres de Carthage 1952
2/ noces sur les cendres de Carthage 1952
3/ Des hommes et de l'esprit 1953

مذكّرات امرأة عاقر

الهادي ثابت/ كاتب، تونس

الثلاثاء 05/ 10

اليوم عيد ميلادي الأربعين، وصادف هذا اليوم موعد الفحص الطبي مع الطبيب المختص في الأمراض النسائية. كم أمقت تلك المواعيد التي فُرضت عليّ كل ثلاثة أشهر. لم يكن نفوري من الطبيب، فهو شخص لطيف وعارف بمهنته، بل كان التفكير في ملاقاته يثير فيّ الغثيان. لم يكن يهتم بي كثيرا كامرأة تعرض له نصفها السفلي الذي تراكم عليه في المخيلة الاجتماعية والرجولية خاصة، سيل من الصور والمحرّمات، بل كان يفحصني وكأنه الميكانيكي عندما ينزل تحت السيارة ليعاين عطبا ألمّ بها. كنت وهو يتفحصني أشعر أني تحولت إلى شيء، أو آلة معطبة. كان يضع قفازين من البلاستيك الشفاف فلا هو يحس بحرارة جسدي ولا أنا أشعر بلمسات أصابعه داخلي، بل كان سريع الحركة يتصرف كالآلي، وفي بعض الأحيان كانت لمساته عنيفة، لكنني كنت أكتم أحاسيسي وأتركه يتصرف كما يراه صالحا للقيام بمهنته. وعند ما ينصرف إلى المغسل، أستعيد توازني، وأسرع بإعادة ملابسي والتهيؤ إلى الحديث معه والجواب عن أسئلته. أجلس قبالته لكنه قليلا ما يرفع عينيه لينظر إلي ويبادلني ولو ابتسامة. يظل يسجّل ملاحظاته بخط رديء، ثم يعلمني بكل برودة أني في صحّة جيدة. عندما أعيد عليه السؤال المحيّر الذي لازمني منذ عشر سنوات:

لماذا إذن لم أحمل يا دكتور؟

يضع القلم ويغلق الملف الذي دوّن داخله ملاحظاته ويجيب وهو يعيد الملف إلى الرف:

الحمل سيدتي يتطلب مشاركة رجل وامرأة. أنت في مقدورك الحمل، أما زوجك، فلا.

فأعيد نفس السؤال:

وما العمل يا دكتور؟

أقول لك بصراحة سيدتي: في هذه الآونة، لا سبيل لأن يشفى زوجك. لم أعلمه بذلك، لكنني متيقن من حالته.

في لحظة ارتباك أرفع صوتي قائلة:

لكن يا دكتور زوجي سليم جنسيا، يجامعني باقتدار!

يظل على برودته ويجيب:

المسألة ليست جنسية سيدتي، إنها عضوية...

قاطعته متشنجة:

ما معنى عضوية يا دكتور؟

الحيوانات المنوية لزوجك مشوهة ليس في مقدورها تلقيح البويضة...

ولا يمكن معالجتها؟

إلى حد هذا اليوم لم يتوصل العلماء إلى معالجة مثل هذه الحالة التي يصاب بها عدد لا يستهان به من الرجال.

لم أقدر أن أتمالك فأخذت أبكي بصمت مرددة:

يعني أني سأظل عاقرا مدى الحياة بينما في مقدوري الإنجاب...

سمعته يقول بنفس النبرة الباردة:

هناك حلول لكنها تتطلب نقاشا جديا مع زوجك.

ثم نهض وأخذ من الرف مجلة، مدها لي وقال:

هذا عدد خاص يعرض وضعيات كثيرة تشبه وضعيتك، تصفحيها ربما تساعدك على إيجاد الحل.

انصرفت مغتاظة وعدت إلى البيت أسوق السيارة ولا أشعر بالعالم من حولي.

الأربعاء 20/ 10

لم يعد حسام زوجي إلا في ساعة متأخرة من الليل، فقد كان في زيارة عمل داخل البلاد. بقيت أترقب عودته، أتصفح المجلة التي أمدني بها الطبيب والتي لم أعرها اهتماما كبيرا، فقد ملأ أوقاتي تقرير ميزانية الوزارة الذي سيعرض على مجلس النواب.

لم يشدّ انتباهي في تلك المجلة العلمية الشيء الكثير، فهي تحتوي على مقالات علمية حول عقم النساء والرجال، لكن تحتوي أيضا على عناوين إلكترونية لمصحات أجنبية توفر حلولا مختلفة تساعد على تخطي تلك العقبة الكأداء التي حالت دون حلمي: زوج وأسرة وأطفال سعداء. كل شيء متوفر إلا الأطفال.

عنوان كبير شد انتباهي وأنا أتصفح المجلة: «كيف تحصلين على طفل من صلبك حتى وإن كان زوجك عقيما.» توجهت إلى المكتب، وفتحت الحاسوب وأبحرت إلى عنوان المؤسسة التي تساعد على الإنجاب.

عناوين كثيرة وغريبة:

التلقيح الاصطناعي

كراء الأرحام

التلقيح ببذور مجمدة أجنبية

التلقيح ببذور أجنبية طبيعية

اختيار جنس الطفل عبر التلقيح الاصطناعي.

وغير ذلك من الحلول التي تعتمد تكنولوجيا متطورة، وأخرى غامضة عزمت على حل شفراتها بالاتصال بالمؤسسة. فقد بدأت وضعيتي كإمرة عاقر تنغص حياتي رغم تأكيدات الطبيب أن العقيم هو زوجي. لكنني لن أقول له الحقيقة. فكل تصرفاته مع أطفال عائلتنا تفشي بولعه بالأطفال وتظهر مدى حسرته على طفل من صلبه يعمّر لنا البيت كما صرح بذلك مرات.

لمّا عاد حسام، كنت أغطّ في النوم، تفطنت لوجوده لما تمدد بجانبي في الفراش. أوهمته بأني نائمة، لكنه أصر على إيقاظي بلمساته ومداعباته. ورغم أنه لم تكن عندي أي رغبة، فقد تركته يصل إلى مبتغاه. منذ زيارتي الأخيرة إلى الطبيب، شاب علاقتي الجنسية اضطراب جعلني لم أعد أتأثر للمسات حسام ولا لقبلاته، لكنني واصلت التصرف وكأن شيئا لم يكن. وبعد كل اتصال يؤرقني التفكير في مستقبل علاقتنا، ومستقبل حياة بلا أطفال عندما يفوت الأوان، وأصير عاجزة عن الإنجاب بأي طريقة. كنت أفكر في

تبني طفل من دور اليتامى، لكنني تركت تلك الفرضية لآخر لحظة. أما حسام فلم ييأس، ربما لأن الأطباء الذين زارهم أخفوا عنه الحقيقة، خاصة أن اعتقاده في فحولته راسخ، وقد حدثني عن عدد الفتيات اللاتي تعرف عليهن قبل زواجنا. لن يصمد كثيرا عندما يتأكد من حقيقة وضعه، سينهار نفسانيا، وسأخسره كزوج ورفيق عمر وحبيب. كنت أتساءل إن كان يقبل أن أحمل بطريقة اللقاح الاصطناعي، لكنني لم أتشجع ولم أطرح معه الموضوع. هل يقبل الطبيب أن يقنعه باللقاح الاصطناعي دون أن يصارحه بالحقيقة؟ وإن قبل، هل أستطيع أن أخفي عنه الحقيقة طويلا؟ ثم ما يقول القانون في هذه الحالة؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كانت تنغّص عليّ الحياة، وكانت تأتي ملحة بعد كل علاقة لا أكون راغبة فيها.

بقيت فترة في الفراش أحاول العودة إلى النوم، لكنه ألح على هجري. نهضت متحاشية إيقاظ حسام، وتوجهت إلى المكتب لأشغّل الحاسوب وأفتح صفحة المصحة الخاصة بمعالجة العقم. كتبت رسالة أطلب فيها كل التفاصيل حول ما يوفره لزوارها، وطلبت ردا سريعا، فوصلني منها ملف يحتوي على عدة صفحات سرعان ما انطلقت في قراءتها بانتباه. جل تلك المعلومات كنت على دراية بها، لكن شدّت انتباهي طريقة طريفة في معالجة العقم الذكري، استغربت أن تستعملها مؤسسة رسمية دون أن تدخل تحت طائلة القانون. ثم انتبهت أن كثيرا من القوانين في ميدان العلاقات الجنسية قد تغيّرت، فما هو ممنوع في بلدي ليس بالضرورة ممنوعا في أوروبا أو حتى أمريكا. العلاقات الجنسية خارج الزواج لا تعاقب عليها القوانين في كثير من البلدان التي تدعي التحرر الجنسي. بقي أن أقتنع أنا صاحبة المشروع بملاءمة الضوابط القانونية والأخلاقية التي تؤسس لمشروعي.

أطفأت الحاسوب وبقيت شاخصة أفكر في هذه الطريقة البسيطة والطبيعية التي تمكّن امرأة في نفس وضعيتي من الإنجاب دون التخلي عن زوجها العقيم.

الأحد 03/ 02

اليوم نضجت الفكرة، واتضحت كل مراحل تنفيذها. أدركت أنه أثقل ما يحمله الإنسان هو السر، خاصة إذا كان سيحدد المستقبل بكل أطواره. هل سأظل محافظة على هذا السر إلى الممات؟ تيقنت من البداية أن علاقتي بالمصحة التي ستمكنني من الإنجاب ستكون في غاية السرية، إذ أنني غير مطالبة بالكشف عن هويتي الحقيقية ولا بتوفير أي معلومة تمكن من معرفة شخصي. كل اتصالاتي بالمصحة كانت تقع عن طريق البريد الإلكتروني، وكنت قد اخترت عنوانا جديدا، سعيت أن أغيره عدة مرات، وأن أرسل البريد من أماكن مختلفة. كما اتصلت بالمحلات المختصة في تغيير الملامح حتى أتمكن من إخفاء ملامحي الحقيقية طيلة الفترة التي ستتطلبها إقامتي بالبلد الذي توجد به المصحة. وقد حرصت على أن لا أستعمل البطاقة البنكية في معاملاتي، وألا أدفع إلا عن طريق الحوالات البريدية. كل هذه الاحتياطات ضبطتها حتى لا ينكشف الأمر لحسام ولا لغيره... أريد أن أحمل من أي رجل أختار ما يروقني منه، لكن لن يكون لهذا الرجل الحق في ما سينتج عنه اتصالي به. كل الحقوق محفوظة لحسام، وسوف يكون الأب الشرعي لطفل لم يساهم في إنجابه.

عرضتْ عليّ المصحة في بداية اتصالاتي الرسمية بالطاقم المشرف على العملية تقريرا مفصلا عما ستوفره لي للحصول على طفل سليم من رجل أختار مواصفاته حسب رغبتي، وصاحبت التقرير صور لرجال عديدين، مختلفي القامة والبشرة وألوان العيون، لكنهم في سن لم تتجاوز الثلاثين. وكان الاتفاق أن أحجز غرفة في نزل خارج المدينة يقع فيها اللقاء لفترة ثلاث ليال متتاليات، وهو ما يعني ثلاثة لقاءات، كل لقاء في ليلة، وهي المدة اللازمة التي تقتضيها عملية التقاء الحيوان المنوي بالبويضة، وهي كذلك الفرضية التي يمكن أن ينجر عنها تكوين جنين ذكر، لأني كنت أريده كذلك.

اليوم أيضا بدأت أتهيأ لأكون ضمن بعثة وزارة

التجارة للخارج، خاصة أني تحصلت على ترقية أصبحت على إثرها رئيسة مصلحة مكلفة بديوان التجارة. سوف أضبط كل الجزئيات لكي أتخلص من البعثة ولا أعود على نفس الطائرة، وهو ما سيتطلب إيجاد مبررات مقنعة بالنسبة إلى رئيس البعثة. أما حسام فلن أقول له كل الحقيقة، وهو ما يؤلمني لأننا تعودنا على الصراحة في علاقاتنا، ولكن للضرورة أحكامها. فالأمر مصيري تتوقف عليه سعادتنا، الاثنين، ألم يقل المثل العامي: «الكذب في المصالح جائز؟»

الجمعة 01/ 03

شيعني حسام إلى المطار، وكعادته أوصاني بالانتباه، وبعدم مجاراة أعضاء البعثة في تصرفاتهم، وأعلمني أنه سيتصل بي مرات عديدة. أعرف أنه يكنّ لي حبا كبيرا، ولذلك كنت مضطربة وأنا أصغي إلى نصائحه وكأنه يخاطب طفلة. لكنني عزمت على تنفيذ المشروع ولن يصدني عن ذلك أي مانع.

صعدت إلى الطائرة وانزويت على نفسي، ولم أبادل زملائي الحديث. كنت قد اتفقت مع رئيس البعثة ورئيسي المباشر على تمديد إقامتي بالخارج أسبوعا على نفقتي، فوافقاني على ذلك، ولم يبق على تنفيذ المشروع سوى الأيام الثلاثة التي تقتضيها مهمة البعثة.

الإثنين 04/ 03

بدأت المغامرة، وانطلقت أطوارها. اتصلت هاتفيا بالمصحة وأعلمتها أني بالنزل أنتظر تنفيذ الاتفاق الذي ضبطنا مراحله، كما أعطيتها عنوان النزل ورقم الغرفة، فأعلمني المسؤول أنه في الساعة العاشرة ليلا من هذا اليوم سيطرق باب غرفتي الرجل الذي كنت عاينت صورته واخترته ليكون شريكي في مشروعي.

بقيت على الفراش ممددة، أنظر من النافذة إلى الغابة الكثيفة تطل من بعيد، لكن فكري كان يشتغل بكل طاقته. هذا الرجل الذي لا أعرف له منبتا ولا هوية سيأتي بعد عدة ساعات ليشاطرني الفراش! لا، هذا عمل لم أفعله مع أي رجل غير حسام! هل بإمكاني القيام بذلك؟ هل سأجد فيه المتعة التي كنت أجدها مع حسام؟ ليست النوازع الأخلاقية والدينية التي تعكر صفو تفكيري، بل هو أنا بكل ما في هذه الكلمة من معنى. فهذا الأنا تكوّن منذ الصغر على الجدية والانضباط واحترام الذات. ولكل هذه المكونات للأنا كانت حياتي مع حسام سعيدة لم تنغصها إلاّ مشكلة الإنجاب. هل في مقدوري أن أمحو هذا الأنا لفترات قصيرة؟ ثلاثة لقاءات لست أدري كم ستطول، ثم ينتهي كل شيء، وأستعيد أناي، وربما تنجلي عني غمة التفكير في العقر وعواقبه.

فجأة نهضت ولبست معطفي لأن الطقس كان باردا، وغادرت الغرفة. تسكعت في المدينة الصغيرة التي لم يكن بها سوى بعض الشوارع، ثم دخلت مطعما كانت أضواؤه خافتة، تعشيت دون أن أجلب انتباه الزبائن الذين كان جلهم من السياح، ثم غادرت المطعم وعدت إلى النزل، ورجعت أتمدد على السرير. كانت الساعة الحائطية المعلقة فوق باب الغرفة تشير إلى التاسعة مساء. ساعة ويطرق الباب! أخذت أهيّء نفسي حتى لا أضطرب كثيرا عندما تحين ساعة وصوله. من هو؟ لا أعلم، ولم تمدني المصحة بأي معلومة خاصة به. المعلومات المتوفرة كانت تقول أنه في صحة جيدة، غير مصاب بأي مرض، ولا يتعاطى المخدرات، ويتمتع بكل مداركه العقلية. هذا كل ما أعرف عنه، حتى جنسيته ودينه إن كانت له ديانة لم تذكرها تلك المعلومات. هو رجل فحسب، وهو قادر على الإنجاب. وهل أحتاج إلى معلومات أخرى؟

لم أدخن يوما في حياتي، ولم أشرب الخمر. وأنا في هذه الحالة تصورت لو أني كنت أدخن أو أشرب لساعدني ذلك على تحمل هذه اللحظات العصيبة. لكنني تذكرت أني كنت قد اقتنيت علبة بها حبوب من

الشوكلاطة، نهضت أبحث عنها ثم طفقت امتص الحبة تلو الأخرى حتى أتيت على محتوى العلبة. صحيح أن تلك العملية أنستني التفكير في ما سيحصل بعد قليل. ارتحت بعض الشيء عندما أخذت عقارب الساعة تقترب من العاشرة. كان العقرب الصغير مرتكزا على رقم عشرة بينما العقرب الكبير يتنقل نحو ضبط نهاية الساعة، وساعدتني هذه المتابعة على التماسك عندما طرق الباب.

نهضت ببطء. كنت ألبس فستانا قصيرا، لكنه كان يغطي صدري وزندي. عندما فتحت الباب قابلني الرجل بابتسامة عريضة. كان حقا جميلا، بهي الطلعة، طويل القامة، ذا شعر أسود كثيف، مطابقا تماما للصور التي أرسلتها لي المصحة. بادرني بالتحية، ومدني ببطاقة أرسلتها لي المصحة، ثم دخل وأغلق الباب وقال بنبرة مرحة:

سيدتي تريد قضاء ساعة لذيذة، أليس كذلك؟

لم يكن مرحه قادرا على انتزاع الحرج الكبير الذي اجتاحني. لكن عندما أخذ ينزع ثيابه، قلت له بحزم:

لا داعي لذلك. أرغب فقط في أن تجامعني!

قال بنفس النبرة:

وهذا ما جئت من أجله سيدتي.

توجهت إلى السرير، رفعت فستاني، وأشرت له بالقدوم. قدم. قلت له بنبرة جادة:

استمع إلي جيدا سيدي. لم أطلبك لتبادلني اللذة، ولا أرغب في ذلك. أريد أن تجامعني بأسرع وقت، وتفرغ داخلي بذورك. هل هذا ممكن؟

ظلّ بعض اللحظات واجما، ثم وضع يده على فخذي وأخذ يداعبهما. رفعت رأسي إلى سقف الغرفة محاولة التخلص من كل إحساس، لكنه أطال مداعباته، فانتفضت صارخة:

ألم أقل لك أني في عجلة؟ جامعني وانصرف!

كان بصدد نزع سرواله، فتوقف ينظر إلي منزعجا، عدت أصرخ فيه:

أتمم عملك بسرعة، لم أعد أتحمل أكثر!

أتمّ عمله، وقد غلبت علي أحاسيس متضاربة، إذ كان بارعا، وكدت أضمه إليّ عندما أفرغ بذوره داخلي. ظل يلهث فوقي لحظات، فدفعته بلطف. قام ولبس سرواله، ثم أشار إلي بقبلة رسمها على أصابعه، وانصرف.

لم أتحرك من الفراش، بقيت على نفس الوضع زمنا طويلا وقد توقفت عن التفكير، أصبحت كالساعة المعطلة، لا تتنقل عقاربها. كل الأحاديث التي كانت تعمّر ذهني قبل العملية تجمدت، كل الصور التي احتفظت بها مخيلتي عما وقع منذ لحظات مسحت. فجأة انفجرت بالبكاء، بكاء صامت، دموع حارة انحدرت على خدي، وشعور بالغثيان. أسرعت إلى الحمام وتقيأت، أخرجت كل ما كان يوجد في أحشائي.

عندما عدت أتمدد على الفراش، حاولت النعاس لكن دون جدوى، كم من وقت دام ذلك الجمود والغثيان والتعطل عن التفكير؟ لا أدري، غير أنني توصلت إلى إغفاءة لبعض الساعات، سرعان ما أفقت على كابوس هز كل كياني. كان العرق يتصبب من كامل جسدي، وصور الكابوس تهيمن على كل مداركي. الحمد لله أنه مجرد حلم! تنفست بقوة، ونهضت لأتوجه إلى الحمام وأفتح الدش وأظلّ تحته فترة من الزمن، ربما كنت أسعى للتطهر من أدران اللقاء وما تبعه من كابوس. عندما خرجت من الحمام اعترضتني مرآة الخزانة فتحاشيت النظر فيها. كنت عائفة نفسي.

الثلاثاء 05/ 03

كدت في صباح هذا اليوم أن أهتف إلى المصحة

لأطلب منهم إلغاء بقية اللقاءات، لكني تريثت قليلا، كنت أترقب اتصال حسام. وكالعادة عند الساعة الثامنة هتف من المكتب حال ما باشر عمله. وبعد تلك المكالمة، انتعشت بسماع صوته الدافئ، وحديثه المطمئن، وتعبيره الرقيق عن شوقه لي. قلت في نفسي: «لقد فعلت كل هذا من أجله، لأواصل إذن التجربة إلى آخرها.»

بعد الفطور خرجت إلى الغابة الجميلة المحاذية للنزل، وتجولت بين ثناياها وأشجارها العالية، وجلست على ضفة البحيرة الرائقة في سفح جبل كثيف الأشجار. لقد أزالت عني تلك الطبيعة الهادئة، وجوها اللطيف، وهواؤها العبق كثيرا من الهم الذي اجتاحني بعد ذلك اللقاء. كنت أشعر وكأن أحدا اغتصبني، ولكنه اغتصاب برضاي، ومدفوع الأجر. لم أستسغ حتى الآن ما قمت به بكل روية وسابق إضمار. جرائم عديدة اقترفتها في حق جسدي، وحق حبي لحسام، هذا الرجل الحبيب الذي لا يمكن أن يتسرب إليه الشك في أني أخونه وبهذه الطريقة البهيمية. لكن هذا حصل، وسيحصل هذه الليلة والليلة الموالية. جلست على مقعد ووضعت رأسي بين يدي وأغمضت عيني وصممت أذني على هذا العالم العذب المتناسق بألوانه، وروائحه، وأصواته، وتركت خيالي يدفعني إلى الأمام، وكأني شخص محاصر في نفق مظلم لاحظ بصيصا من النور البعيد. كنت أنظر إلى المستقبل، أحلم بحسام الذي قتلته أشنع قتلة خلال الكابوس الذي حط عليّ أثناء غفوتي الليلة الماضية. وكان يحمل الولد، لأن أدبيات المصحة تؤكد على أن نتيجة مثل تجربتي ستؤدي إلى ولادة ذكر، وهو في قمة سعادته. لو تتحقق هذه الرؤية ربما تهون كل الخطايا.

الجمعة 08 /03

عدت إلى بيتي، وإلى حسام، وسأعود غدا إلى العمل. اليوم الأحد عطلة، لم أنهض باكرا كالمعتاد، بقيت بالفراش أتمتع بالحياة وبجانبي حسام ينشر دفأه. الحياة جميلة عندما يكون فيها الحب. ولكننا بشر، والبشري حيوان لا يمكنه العيش خارج القيود. وعندما يحطم قيودا عليه أن يصنع قيودا أخرى وإلا انهار الصرح الذي يعتقد أنه حاميه من الحيوانية. التفت بحسام لأهرب من التفكير، تكاسل قليلا، ونظر لي مبتسما، وأدرك أني ظمآنة إليه.

الخميس 28/ 03

عندما نهضت هذا الصباح تهيأت للعادة الشهرية، وكنت في اضطراب شديد لاحظه حسام، فسألني عن السبب، فقلت له بصوت غير واثق:

تعرف جيدا أنه كلما قرب موعد الحيض...

ولم أتمم الجملة، فقد كنت خائفة من الحيض فتتلاشى كل أحلامي. لكن الحيض لم يعدْ. وعشت يومين من الترقب والاضطراب، ثم قررت أن أحدد موعدا مع الطبيب.

الإثنين 01/ 04

كنت في أشد حالات التشنج عندما دخلت إلى عيادة الطبيب، وهذه أول مرة أزوره، فقد تخليت عن طبيبي القديم تحاشيا لفضوله. بعد الفحص، طلب مني أن أقوم ببعض التحاليل، ثم قال مبتهجا:

لي قناعة أنك حامل سيدتي، لكن التحاليل سوف تؤكد ذلك.

جلالة السّلطان يناديك

عبّاس سليمان/ كاتب، تونس

الحمد لله.

أنا الآن واحدة أخرى.

مخلوقة جديدة لا علاقة لها بما كنت عليه منذ عام ونيف.

فتاة تولد ولادة ثانية تنقلها إلى حياة زاهية، فيها ما لم يخطر بقلبها ولا بقلب بشر.

واحدة حرمتها الحياة نعمًا عديدة ثمّ جاءها الحظّ دفعة واحدة وقال لها: سيّدتي، ها أنا ذا رهن إمرتك. اغتنميني ولا تشفقي عليّ في شيء. أنا الحظّ. أهبُ من أشاء ما أشاء وقت أريد.

بعدها، أصبحت أؤمن إيمان العجائز بكلّ ما يتداوله النّاس عن البخت.

الدّنيا حظوظ.

إن سألتم الله فاسألوه البخت.

إن لم تكن محظوظا في دنياك فليس أمامك إلاّ الموت.

الحظّ يصنع المعجزات.

فلان، حظه يكسّر الحجر.

....

الحمد لله.

ها أنا بعدما ابتسم لي الحظّ أبعث إلى الحياة وكنت قبل ذلك جثّة تسعى.

ها أنا بعدما نلت قسطي من الحظّ أبعث مزهوّة كالطّاووس متورّدة كالقمر محبوبة كما يُحَبّ الخير العميم.

ها أنا أحظى بما لم تحظ به ولا بقليل منه من عرفت ومن لم أعرف من الفتيات.

ها أنا أصبح مالكة بعد ما عشت سنين مملوكة يتصرّف في حياتي الغير كأنّني متاع رخيص.

أخذ أبي وأمّي معا الموتُ ذات حادث مرور وكنتُ بعدُ بنيّة تستعدّ لدخول سنتها الأولى من التّعليم... أخذني لديه عمٌّ لي وضمّني إلى أطفاله الكثر... ظللت بينهم إلى أن بلغت سنتي الأخيرة من التّعليم الثّانوي...

اجتزت المناظرة وبمجرّد ما ظهرت النّتيجة وفشلت... زوّجتني زوجة عمّي إلى واحد لم أستطع أن أحبّه ولا أن أرتاح إليه، ولم يستطع أن يعوّضني عن يتمي وفقري وما عرفته من ذلّ... يحترف اللّصوصيّة ويعاقر الشّراب ولا يهتمّ بي... جاءتني منه بعد عشرة شهور طفلة واضطرّني ذلك إلى الخروج للعمل...

عملت في مطعم ثمّ في مغازة موادّ غذائيّة ثمّ في محلّ لبيع الملابس الجاهزة... رفضتني زوجة عمّي بعد طلاقي، واضطررت إلى أن أقسّم راتبي بين الكراء والأكل... وبدأ مشروع استثمار جسدي لأعيش يراودني ويلحّ عليّ.

افتحي جريدة "دنيا النّاس" واقرئي في الصّفحة قبل الأخيرة ركن عروض الشّغل.

أقامني الفضول من كرسيّي وأخرجني من المحلّ وسار بي حتّى أوصلني إلى الكشك القريب... اقتنيت الجريدة وفتحتها من اليسار.

سلسلة فضاءات تجاريّة تبحث، قصد الانتداب الفوري، عن بائعات ومحاسبات... بدأت أقرأ الشّروط بخوف ولهفة.

كان سنّي تحت الخامسة والعشرين كما يحبّون.

وكنت على قدر من الجمال لا يختلف فيه اثنان.

وكان مستواي التّعليمي مستجيبا للشّرط المطلوب.

ولم أكن مرتبطة بزوج.

ولديّ استعداد لئلاّ أصطحب ابنتي.

وكنت قادرة على العمل آناء اللّيل وأطراف النّهار.

قبّلت ركن العروض وضممت الجريدة إلى صدري والتفتّ إلى السّماء أحمد الله... كأنّي بمجرّد استجابتي لشروط الانتداب قد أمضيت العقد واستلمت العمل!

وقبل مغرب ذلك اليوم كنت قد فتحت حسابا ألكترونيّا ووجّهت منه طلبا للعمل مرفوقا بصورة لوجهي وأخرى لجسمي كاملا... وكنت قد اتّفقت مع زميلة لي على أن تضمّ إلى عائلتها ابنتي «ريم» ريثما أتدبّر أمري فألحقها بي أو أعود إليها.

الحمد لله.

أنا الآن آمنة الجديدة.

آمنة التي بعثها إلى وجود مختلف إعلان انتداب بجريدة يوميّة ورسالة عبر البريد الالكتروني وسفر خارج حدود البلاد وزيارة ذات جمعة إلى قصر السّلطان وانفتاح باب الحظّ في وجهي.

لم يكن سهلا أن أصدّق ما جرى لي أو ما جرى معي أو ما جرى فيّ.

كنت متلهّفة على أن أتأكّد حتّى أستطيع أن أصدّق... كنت أريد دليلا أراه بعينيّ وألمسه بيديّ...

قالت لي نفسي الأمّارة دوما وإلى حدّ الوسوسة بالتثبّت ومعاينة الأدلّة:

اذهبي جوبي بنوك المدينة بنكا بنكا وقدّمي لها جواز سفرك واسألي موظّفيها إن كانت ثمّة أموال رصدت باسمك.

قالت لي نفسي ذلك وألحّت في القول فأعجبتني الفكرة. سيتسبّب لي ذلك في كثير من الحرج وسيشعر الموظّفون هناك أنّني أستغبيهم وأضيّع أوقاتهم... ولكنّي قرّرت أن أذهب.

كان اليوم جمعة.

بتّ أحلم بالسّلطان كأنّني على موعد معه. وبيني وبين ليلي رتّبت الكلام الذي سأقوله ثمّ أعدت ترتيبه مرّات ومرّات إلى أن نضج واستوى وأصبح شهيّا.

عندما اطمأننت إلى كلامي، أخذني النّوم وأخفاني فيه إلى الفجر. استحممت وتعطّرت وتأنّقت وخرجت أوقف سيّارة أجرة.

صباح الخير. قصر السّلطان من فضلك.

نهارك ورد سيّدتي.

وانطلقنا.

لم أكن إلى حدّ تلك اللّحظة قد اكتشفت وجه صاحب السيّارة، ثمّ صدفة انتبهت إلى المرآة العاكسة فواجهني وجهه وفاجأتني شدّة سواده. بدا لي قطعة من صخر صلتها الشّمس قرونا وقرونا ولم يبد لي أنّ

بياض أسنانه وعمامته البيضاء قد خفّفا من ذلك السّواد القاتم. راودتني فكرة النّزول. قلت أتركه إلى سيّارة أخرى أو أؤجّل أمر الزّيارة إلى جمعة لاحقة. لم يكن الاعتقاد في التّطيّر من طباعي ولكنّي وجدتني متشائمة واسودّت الأحلام التي تركتها البارحة ورديّة وبدا لي أنّ النّهار كلّه سيكون قاتما جدّا وأنّ الحظّ لن يكون إلى جانبي.

قال لي السّائق وهو يتأمّلني في مرآته :

هل سبق لك أن جرّبت حظّك؟ أعني هل جئت القصر قبل اليوم؟

لا. هذه هي زيارتي الأولى... ولا أخفيك أنّها ستكون الأخيرة. سأجرّب حظّي اليوم ولن أعيد الكرّة.

أمّا أنا فظللت أجرّب حظّي لمدّة عام كامل. كنت أزور القصر كلّ جمعة. تردّدت عليه عاما بأكمله. اثنا عشر شهرا تامّة. أكثر من خمسين جمعة... ثمّ انقطعت.

ها أنت تبعث فيّ اليأس. قلتها ضاحكة...

لا تيأسي أرجوك. كلّ واحد وحظّه. تصوّري، في ثلاث مرّات متتالية، جاء مرسول السّلطان يدعو واحدا من الواقفين إلى جانبي !

هذا يعني أنّك كنت قد أصبحت قريبا جدّا من باب العرش. وضحكنا.

بدّد الحوار مخاوفي بل إنّي شعرت بعده كأنّ هذا الأسمر يمكن جدّا أن يكون طالع خير وعنوان حظّ وبركة.

كان الباب الكبير مشرعا.

وكان يقف أمامه حرّاس بزيّهم الرّسمي. لم أرهم يفتّشون أحدا. ولا شاهدتهم يطلبون من أحد بطاقة هويّة.

ألقيت عليهم التّحيّة ودخلت.

كان عدد الذين وصلوا قبلي يناهز الألف شخص.

ولم يزد ذلك العدد كثيرا بمضيّ الوقت وتقدّم النّهار. جميعهم جاؤوا يجرّبون حظّهم مع السّلطان... وداخل كلّ من سعت به قدماه إلى ساحة القصر يسكن أمل أو طمع في أنّ عينيْ مولانا ستقعان عليه من خلال الكاميروات المركّزة داخل القصر وأنّ مبعوثه سيأتيه بعد ذلك ليقول له :

أنت... اتبعني. جلالة السّلطان يناديك.

اقترب الوقت من العاشرة صباحا وأصاب نفرا منّا القلق أو اليأس فتسلّل خارج القصر في هدوء... كدت ألحق بالمتسلّلين... ولكنّي تذكّرت أحلامي البارحة. والضّنك الذي لحقني من جرّاء ترتيب ما سأقوله ...ووعدي الذي قطعته على نفسي أن لا أكرّر الزّيارة مرّة أخرى... فقرّرت أن أصمد. سأرابط بالمكان إلى أن يستقرّ السّلطان على عرشه ويبدأ في مشاهدتنا عبر الكاميروات المسلّطة علينا ويختار منّا واحدا أو واحدة ويرسل من يقوده إليه... ثمّ أعود إلى بيتي وأنسى بمجرّد العودة الجري وراء الحظ... ولن أتعلّق بالأوهام.

قال شيخ طويل القامة فاره البدن كثّ اللّحية أسمر اللّون ضيّق العينين للواقفين إلى جانبه :

منذ عقد من الزّمن وأنا أرتاد هذا المكان... وكنت في كلّ جمعة أقول: «اليوم سأنادى، اليوم يغمز لي الحظّ ويبتسم ويأخذني بين ذراعيه ويضمّني إليه ويعتذر لي بكلّ اللّغات عن تأخره في المجيء إليّ... وسيصبح لحياتي مذاق حلو».

وقالت امرأة ملتحفة بالسّواد :

أنا لا أصدّق الأحلام كثيرا... ولكنّ حلم البارحة أطمعني في السّلطان فجئته آملة أن تتحقّق بعض أحلامي وتحلّ عقدي وينسيني مبلغ محترم فقري.

وقال شابّ كان ينصت إليهما بانتباه :

لا أظنّ جلالة السّلطان يختار من زوّاره من جاوز سنّه الأربعين. هو يدرك بلا شكّ أنّ الكبار ليسوا في

حاجة أكيدة إلى أن تفتح أمامهم أبواب النّجاح وأبواب الثّروة.

طمأنني كلامه... نزل عليّ كما ينزل الماء البارد بجسم صائم... وفيما التفتّ إليه مبتسمة كأنّي أشكره، رمقه من سمعه من الكبار بنظرات غاضبة وحزينة.

تعبت من الوقوف.

وأحسست بأطرافي تثقل.

فذهبت أختار مقعدا شاغرا تحت شجرة توت عالية.

استلقيت على المقعد المرمريّ الأملس وأخذت أقلّب بصري بين زرقة السّماء وخضرة الحديقة والماء الجاري... ويبدو أنّني غفوت قليلا... أو كثيرا... ولم أنتبه من غفوتي إلّا على وقع يد تقع على كتفي ...انتفض وجهي وانفتحت عيناي وهببت واقفة فواجهني شيخ أبيض الشّعر ورديّ الوجه على عينيه نظّارات طبّيّة وبيده مسبحة طويلة... ابتسم لي ثمّ قال:

اتبعيني. جلالة السّلطان يناديك.

تناهت إلى سمعي جلبة الأقدام وهي تتحرّك متجهة نحو باب الخروج وطرقت أذنيّ تنهيدات حسرة ويأس وغضب.

دخلت.

خطاي مرتبكة ونظري زائغ وأصابعي ترتعش وشفتاي تصطكّان.

اخترت شبّاكا لا يقف أمامه أحد واقتربت من الموظّف وحيّيته مبتسمة ثمّ قلت له:

لديّ رجاء لو تفضّلت.

فردّ عليّ:

تفضّلي. اسألي عمّا تريدين. أنا هنا في خدمتك.

شجّعني كلامه وأعاد إليّ توازني.

هذا جواز سفري. تثبّت أرجوك إن كانت ثمّة أموال رصدت باسمي...

أخذ منّي الوثيقة والتفت إلى حاسوبه وشرع ينقر. أرسلت نظري إلى الشّاشة فانتبهت إلى أنّها ازرقّت. ذكّرتني زرقتها بالسّماء التي كنت أتأمّلها وأنا أنتظر مع المنتظرين أن يأتي إلى ساحة القصر مبعوث السّلطان... ثمّ انتبهت إلى أنّ كتابة بيضاء بدأت تباعا تنزل على الزّرقة.

خفق قلبي حتّى خلته سيرتمي أمام الموظّف... وزاغ لثانية بصري... قال لي ذلك الشّابّ الوسيم ذو الوجه الصّافي والعينين الجذّابتين وهو يوزّع عينيه بيني وبين شاشته:

في حسابك سيّدتي... (ولم أستوعب الرّقم)، تفضّلي، هذا جواز سفرك، ولك أن تعودي متى شئت للحصول على دفتر للصّكوك وعلى بطاقة سحب الكترونيّ.

ولم أعرف كيف قطعت الطّريق ولا كيف عدت إلى حيث أقطن ولا كيف قضيت بقيّة النّهار ولا ما دار عبر الهاتف بيني وبين ابنتي «ريم» وصديقتي التي تكفلها ولا إن كنت خلدت ليلتها إلى النّوم...

ظلّ كلام الشّيخ الأسمر يرنّ في أذني:

اتبعيني... جلالة السّلطان يناديك.

دخلت خافضة جناح الذّلّ.

ألقيت السّلام بصوت واطئ جدّا وخائف جدّا.

السّلام عليكم سيّدي.

جاءني صوته خافتا ثمّ لاحظت أنّه يشير عليّ بالجلوس.

كان المقعد المخصّص لي يبعد عن عرشه حوالي ثلاثين مترا ولم يكن في كلّ القاعة الفسيحة إلّانا. لم يكن جلالته محاطا بخدم ولا حشم ولا شرطة ولا حرس ولا عسكر ولا امرأة ولا رجل. وكان لديّ اقتناع

بأنّ وقت السّلطان ثمين وأنّ عليّ أن أختصر شكواي وأن أضمّنها أهمّ عناصر معاناتي. يُتمي المبكّر وفاقتي المستمرّة وابنتي البعيدة عنّي وغربتي من أجلها ومن أجل أن أحميَها من الدّهر قليلا ومستقبلنا الغائم... وطمعي في كرمه... وحبّي الدّنيا حبّا جمّا...

أشار عليّ بالشّروع في الكلام.

لم أعد أذكر ما قلت له. حاولت كثيرا أن أستحضر تفاصيل كلامي وأن أقارن بين حوار الواقع وحوار الحلم... ولم أفلح. ولكنّي أستطيع أن أذكر أنّي لخّصت مراحل حياتي في جملتين وسوء حالي في جملة واحدة وشوقي إلى ابنتي في نصف جملة وتمنيّ على السّلطان أن يساعدني ويرأف لحالنا في بضع كلمات... لم أتكلّم كثيرا فقد قال لي جلالته ما معناه إنّه يعرف كلّ شيء.

ذلك الشّعور الذي اعتراني وأنا في حضرته مازال طعمه فيّ.

تلك الرّهبة التي عشتها وأنا بين يديه لن أنساها ما حييت.

ذلك النّور المشعّ من وجهه وذلك البرق الذي يلوح من عينيه لم أرهما في واحد غيره.

أشار عليّ بالوقوف فهببت واقفة ثمّ طأطأت رأسي إكبارا وامتنانا وشكرته تمتمة وانسحبت.

اعترضني بالباب الرّجل الذي أدخلني منذ ربع ساعة فطلب منّي ما يفيد هويّتي... مدَدْتُ له وأنا لا أزال أرتعش جواز سفري فأخذه منّي وتركني واقفة ليعود إليّ بعد خمس دقائق... لم يزد على ذلك شيئا ولم أجرؤ أنا على أن ألقي عليه أيّ سؤال.

تذكّرت فقط ما وصل إليّ ممّا يروج بين الذين أسعفهم الحظّ بمقابلة جلالة السّلطان وهدتني تلكم الذّكريات ونفسي الأمّارة بالطّمع وبالتّثبّت من كلّ شيء إلى موظّف البنك أسأله إن كانت ثمّة أموال رصدت لي.

أنا الآن واحدة أخرى.

آمنة الجديدة التي تركت خطّة البيع في المغازات وأصبحت تمتلك مغازات تنتدب لها بائعين وبائعات.

آمنة التي عادت من غربتها إلى ابنتها...

آمنة التي آمنت بالحظّ بعد أن رأته بعينيها وأصبحت تمسكه بيديها. آمنة التي غيّرت جريدة يوميّة ورسالة ألكترونيّة وزيارة لقصر السّلطان ذات جمعة كلّ حياتها.

أنا الآن مخلوقة أخرى.

مختلفة تماما عمّا كنت عليه منذ عام ونيف.

آمنة التي يتقدّم لخطبتها كلّ شهر عشرات الرّجال المحترمين.

ويسعى إلى مشاركتها في تجارتها أثرياء المدينة.

وتلحّ عليها جمعيات خيريّة لتكون رئيستها.

وترسل في طلبها برامج تلفزيّة كثيرة لتكون نجمتها وتحدّثها عن سرّ نقلتها من بائعة جرايتها مائتا دينار في الثّلاثين يوما إلى امرأة أعمال تنتدب وتعيّن بائعين وبائعات بأضعاف ذلك المبلغ.

الحمد لله.

أنا الآن امرأة أخرى.

امرأة أعمال سعت إلى الحظّ مشيا فجاءها هرولة.

أنا الآن آمـنة الجـديـدة.

لعبة القتل

نبيل قديش/كاتب، تونس

وصلوا إلى الصحراء تحت ستار الليل، منشدين لحنا سحريّا كالذي يتحصّن به المرتحلون في الفلاة كتعويذة ضدّ الوحشة. كان اللّحن غريبا غير مألوف، تميمة من وحي الصحراء والليل فهما الوحشة وهما التعويذة أيضا.

نصبوا خيمتهم في الأحراش تحت تلّة كبيرة من كثبان الرمل، حيث توقفت شاحنة "زيناوي" المهرّب على مشارف المحرّم وتخوم المجهول. للظّلمة تركهم وللظّلمة عاد. تهادت الشاحنة تمزّق السّكون وتتلمّس طريقها في الرّمال الرطبة، مبتعدة حتى استحالت كتلة من الضّوء المتحرّك في بطء. اختفت أخيرا وانصهرت في الأضواء المتلألئة بعيدا حذو الأفق، حيث كان تجمّع صغير للبدو جوّابي الآفاق. تناثر صوت محرّكها في الصحراء حتى ضاع ولم يعد يصل منه سوى صوت لهيجها وهي تسرع في قضم المدى. ثمّ ضاع تماما وران صمت القبور.

عاد الصوت الأجشّ يهزّ عرش الصحراء بحماسته :

- أصبح عندي الآن بندقية... إلي فلسطين خذوني معكم....

- مخلوق غريب، وحش، له رأس ضبع وجسد ثور، ظهر في هذا الامتداد اللاّمتناهي. هوى قلب أسامة إلى القعر السحيق...اتسعت حدقتا عينيه، أصبحتا بلوريّتين، ترمقان حبيبات الرمل في شرود. وشوش في نبرة من يكاشف نفسه بسرّ خطير :

إنه هو...وحش «السواكرة»، طالب الثأر المشؤوم...

انتبه له القائد، قال :

ماذا تقول يا أسامة؟ كأنّي سمعت شيئا مثل: وحش... وطالب ثأر؟!

لا لا أيها القائد، لا تلق بالا لما قلته. عاد ودفن بصره في الرّمل، انطلق يذرع الزمان والمكان عائدا إلى موطنه حيث نمت قصة غريبة كما تنمو نباتات النّجم البريّة.

ضحك طلال وأحمد والقائد تباعا...أردف طلال بنبرة تناغم وقع المفاجأة التي فجّرها القائد:

وحش؟!

انهالت كل الأنظار على أسامة ترمقه بنظرات غريبة

متوجّسة. واصل الأخير دفن عينيه بين حبيبات الرمل المذهّبة.

قال أبو ياسمين الغزّاويّ ذو الخمسة والعشرين ربيعا وقد اتسعت حدقتاه وتوقف عن الإنشاد :

ما سرّ هذه المخلوقات؟ هل هي كلاب ؟ ضباع ؟ أسود؟ فهود ؟؟؟أم ماذا ؟

لا هذا ولا ذاك... إنّها فصيلة غريبة من الوحوش، إنها أشرس من الأسود والفهود، لم يتعرّف إلى جنسها مخلوق.

خيّم الوجوم على الوجوه المضاءة بعضها بلهيب النار المشتعلة أمام الخيمة، تأكل بعضها وتلسع إبريق الشّاي النحاسيّ المصلوب على أطرافها. نظر أبو نضال قائد المجموعة في عمق النّار وكأنّه يستلهم منها البوح، لا زال لثامه البربريّ يحجب كامل وجهه، باستثناء عينيه. ظلّ على امتداد الرحلة متنكرا عن المهرّبين الذين خفروهم من رفح المصرية إلى هذه النقطة القصيّة من الصحراء. قال مستطردا بصوت زاده اللثام رجولة وصفاء:

- أعدادها بالمئات، رؤوسها كبيرة مخيفة، قد يزن الواحد منها مائة رطل، مع ذلك قيل إنها سريعة وفاتكة!

قال الجميع في صوت واحد امتزج بكل الأحاسيس :

وماذا أيضا ؟

قال أبو نضال بشيء من الصّرامة مشوبة بحنوّ أبويّ مفتضح :

أخبرتكم لتحاذروا لا لتفزعوا. أنتم أبنائي ورجالي، ما أعلمه من حقّكم أن تعلموه. كونوا رجالا كما عهدتكم. لا أسود غيركم فوق هذه الصحراء وتحت هذه السّماء!

عاد الصوت الأجشّ، صوت أسامة (منشد المجموعة)، منشدا، محفّزا للهمم :

يا بني الصحراء أنتم في الوغى حاملو المشعل في الدرب الطويل، اصنعوا الثورة في أمتنا أسلكوا من أجلها هذا السبيل. أقطعوا رأس الدخيل! أقطعوا رأس الدخيل!

ردّد الكل :

أقطعوا رأس الدخيل... اقطعوا رأس الدخيل...

تابع القائد كلامه، كان يجلس القرفصاء أمام النّار. أخذ حفنة من الرّمال المذهّبة. طعن اللهيب بخنجره الحربيّ الطويل. ترك حبيبات الرمل تفلت من راحتيه إلى جهنّم. بدا على هيأته تلك كزراداتشي من عبدة النّار. قال:

أخبرني أحد المهربين من بدو سيناء أن الحيوان يطحن فريسته برمّتها، حتى العظام يلوكها.

قال أحمد الذي يتقلّد صورة ابنيه التوأمين الذين لم يرهما منذ عامين:

أتيت هنا لأعبر أو استشهد لا ليأكلني وحش كاسر وتقف على بقاياي الغربان والضباع!

ردّ طلال التونسي "الطبرقي" ذو العينين الملوّنتين بلهجته الشماليّة الجميلة التي لم يتخل عنها رغم كل شيء. كان عليه أن يعيد على مسامعهم كلّ ما قاله بجنس من العربيّة الهجينة فيها شيء من الدارجة التونسية :

ذكّرتني بفصيلة الكلاب المقاتلة المستوردة التي أطلقها الدرك التونسي في أدغال ببوش وحمّام بورقيبة ليوقف المهرّبين.

قال أبو نضال:

هي مختلفة يا بني لا تصدّق كل ما يقال لك. تلك مخلوقات ما لم تشاهد عين ولا سمعت أذن.

غرس خنجره في الرمل بطعنة صمّاء ثم أردف قائلا محاولا محاصرة الفضول والقلق في الأعين الحائرة:

هلاّ سكبت لنا أقداح الشّاي يا أسامة!

قال طلال متهكّما:

منذ متى ونحن ننتظر ؟هيا صبّ لنا شايك الموعود.

تلفّت المصري إلى طلال. لم يكن يبدو أنه ينصت. كان ساهما. انتشل بصره من بين حبيبات الرمل المذهبة، طفحت عيناه ببعض الحنق، لكنّه رسم على شفتيه ابتسامة أسف. اعترف بإهماله لإبريق الشّاي حتى فاض وتجشّأ ماءه واحترق. جذبه بغصن يابس من اللهيب، سكب فيه الماء، طوّحه في الهواء في شكل دوائر صغيرة ثم قلبه على رأسه وأخرج كل ما في أحشائه. وضع فيه الماء مجدّدا، أضاف إليه حشيشة الشاي الأحمر التركيّة وبعض سكر ودفع به مجدّدا إلى صهد النّار .

قال وهو يتفادى أن تنزلق بندقيّته المسترخية فوق فخذيه. أخرج من طيّات ثيابه صورة بالأبيض والأسود لشيخ بدوي مجلل برداء "سيناوي" سميك. قال وهو يقلّبها كما نقلّب قطعة من معدن نفيس:

إنه والدي الشيخ الحاج مصطفى متولي. . .

اشرأبت الأعناق تحاول أن ترى الصورة من خلال اللهب لم يعلّق أحد. قال مستطردا:

أظنّكم سمعتم بالراعي الذي فقد خمسمائة رأس غنم بين خرفان وماعز في بوادي سيناء، ولم يكتشف ذلك إلا حينما انحصر عددها إلي مائتين أو أكثر بقليل.

صاحت الأصوات في بلبلة وصخب :

غير معقول! أمر لا يصدق، إنها خرافة. . .لم نسمع عن ذلك من قبل. . .

تابع طلال وهو يبتسم من زاوية شفتيه ويتوقّع هجمة من أسامة :

ألم يكن يجيد العدّ؟ هل كان نائما طوال ذلك الوقت؟

تابع أسامة يقول:

بالفعل لم يكن يجيد العدّ. ثم لماذا تراه يعدّها؟ لم يكن يشاركه فيها أحد، ولم يكن يبيع منها ولا رأسا واحدا. كان يشرب من حليبها، يأكل من لحمها ويلبس من صوفها. لقد كان مكتفيا بما عنده، كجدّنا البدائيّ الذي حدثّنا عنه "روسو".

تعالت الأصوات متذمّرة. . . قنا شرّ فلسفتك الآن، ماذا بعد أن أكتشف هذه الخسارة في قطيعه ؟ قال أسامة في فضول:

طفق يبحث في الأحراش والأودية والجرف عن خيط يوصله إلى حلّ اللّغز. لم يكن هناك أيّ أثر لذئب أو ضبع، فهي الوحيدة القادرة على افتراس الخراف والماعز. لم يعثر على أيّ دليل.

قال القائد وهو يحاول أن يبدو في مستوي الذكاء والحنكة التي وجب أن يكون عليها قائد مجموعة من الفدائيين:

القاتل دائما يترك ما يشي به في مسرح الجريمة. ألم يكن هناك من أثر؟ جثة مختنقة؟ آثار دماء؟ بقايا بعر أو براز أو رائحة ؟

بلى، استمرّ في البحث، عسكر ليالي طوالاً مصوّبا بندقيّته إلى مدخل الزّريبة حيث يأوي القطيع. استمرت الحراسة أشهرا. أتت بعض الثعالب وبنات آوى ولقيت حتفها لجرم لم ترتكبه. لم يكن هناك من سارق ولا قاطع طريق. من تراه يجرؤ على رعي الشيخ متولي؟ من تراه يجرؤ على الاقتراب من عرين الأسد؟ ذات يوم كان يتبع قطيعه في سهل أجدب تحيط به هضاب صخريّة وتتوسّطه شجرة طلح كبيرة، حصل شيء غريب أشبه بحكايا الزّمن الغابر.

فغرت الأفواه و اتسعت الأحداق كفناجين الشاّي الفارغة:

ماذا حصل؟

تابع المصري حكيه:

جلس تحت شجرة الطلح ذات البراعم الملتفّة والأزهار الغضّة البيضاوية الرؤوس. كان قد دغدغ بطنه

الجوع، وقف يهزّ أعرافها حتى تسقط أوراقها وبراعمها فيقتات منها. حينذاك سقط جسم غريب من أعلى الشجرة وارتطم بالأرض.

قال سيف أصغرهم جميعا، القادم من غدامس أرض الأهوال. والذي يشاكس حتى الموت:

أكمل بالله عليك، بدأت خرافتك تستهويني!

قال أسامة :

عليك بجدّتك إذا كنت تبحث عمّن يقص لك خرافة، ويمسّح على شعرك حتى يغلبك النوم.

انطلقت القهقهات تمزّق جوف السكون. نعقت بومة في الخلاء غير بعيد عنهم. كانت على الأرجح تسامرهم وتنصت للحكي مثلهم تماما. تابع سيف الإسلام متصنّعا جديّة لا قبل بتقاسيم وجهه المرحة بها:

أنا أيضا أريد أن أحكي لكم حكاية.

قال الكل في تأكيد :

عليك اللعنة! اتركه يكمل ما بدأه، لديك الليل بطوله لتحكي لنا حكايتك.

قال سيف وهو يرفع يده ويحني رأسه ناحية أسامة و يبتسم مختالا :

أستسمحك يا رفيقي العزيز. ثم أردف وهو يتصفّح الوجوه التي أصبحت ينابيع من ضوء النّار القاني:

لن أطيل عليكم. استمعوا إلى هذه القصّة الغريبة!

لا نريدها ساذجة بليدة ، إذا كانت كذلك قنا شرّها عليك اللعنة!

تابع أسامة :

تعرفون أنني من غدامس، المدينة الصحراوية القديمة قدم التاريخ، لكنّكم لا تعرفون حتما سرّ تسميتها بذلك الاسم. هل لأحدكم أن يخبرني ما معنى غدامس؟

أطبق الصمت، تبادلوا نظرات استفهام قال قائدهم:

أخبرنا أنت أيها الفطن.

تابع سيف الإسلام حيث لمعت عيناه بمكر :

– قديما توغّلت قافلة من البدو في صحراء إفريقيا في طريقهم إلى تجارة ورعي. أناخوا جمالهم بعد مسيرة يوم كامل في وهج الشمس. جلسوا، أكلوا وشربوا وأخذوا قسطا من الرّاحة. تابعوا المسير مرة أخرى ولكنّهم تذكّروا أنّهم نسوا قصعة الطعام في المكان الذي تغدّوا فيه أمس.

أكمل عنه طلال وكأنّه يقرأ عنه ما تبقّى من نفس الصحيفة. عرّاه أمام الكل:

عادوا أدراجهم يبحثون عنها في المكان الذي أكلوا فيه، وبينما هم يبحثون تفجرت عين ماء فسمّوها عين غدامس، أي حيث غداء الأمس، فأصبحت غدامس من ذلك اليوم!

قال أسامة مشدوها :

– ثكلتك أمّك، من أخبرك بها؟ أأكون أنا من أخبرك و نسيت؟

– هذه حكاية من حكايات "غوغل" البائسة.

– طوبى لك، لقد كشفتني....

ضحك الجميع ملء القلب. تبدّدت ضحكاتهم في الصحراء الشاسعة. كانت لحظة صفاء مسروقة في غفلة من الليل والصحراء. سرعان ما عادت العيون تطفح بالترقّب. عادوا إلى أسامة وحكايته الغريبة. قال القائد مرة أخرى :

أكمل، ثم ماذا؟ أكمل يا أسامة دعك من سيف. دعك من نكاته البليدة!

رمق سيف بنظرة انتصار. قال مذعنا للفضول الذي حاصره من كل الجهات:

حين رأى جثّة الجدي تقع على الأرض. خطا

خطوات إلى الخلف وهو يصوّب فوهة بندقيّته إلى الجسم الأسود المكوّم أمامه. اقترب بعد ذلك متحفّزا. حرّك بعقب البندقية الجسم الذي تعرّف عليه من بعيد ولكنه أراد أن يتيقن منه. كان يرتعش كغصن شجرة أراك في مهبّ عاصفة صحراوية. كان الجسم الأسود لأحد جدائه البالغة. تفحّصه، كان يحمل في عنقه آثار نابين أو مخلبين عملاقين. لم يكن يدري تحديدا. كانت الجثة دافئة، فارقتها الروح منذ وقت قصير جداً. نظر إلى الأعلى من حيث سقطت. أحسّ بأعين تحدّق فيه من خلال الأغصان والبراعم المتشابكة بعضها في بعض. سمع زفير أنفاس لكائن خرافيّ لا ينتسب إلى عالم الإنس. نظر إلى الخلاء الممتدّ من حوله. تركّزت عيناه على الفرس التي حمحت وجفلت تضرب يمينا وشمالا بعد أن مزقت الرسن. تبعها الكلب هاربا في أعقابها. زاده ذلك يقينا من أنّه لم يكن في حضرة إنسيّ. الفرس لا تجمع عادة ما لم تشعر بوجود مخلوق غريب. هربت مع الكلب وتركاه يواجه مصيره لوحده.

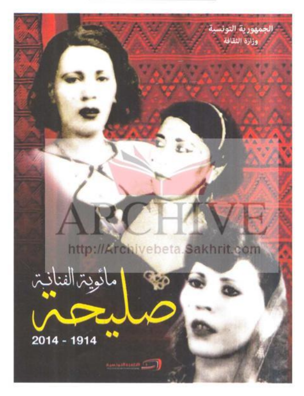
صمت أسامة أخذ نفسا عميقا من سيجارته. تعقّب الدّخان المنبعث من فمه وأنفه في شكل دوائر تتسع وهي تصعد نحو السماء حتى تختفي تماما. أعاد الصورة إلى طيّات ثيابه مرّة أخرى. همّ أن يتكلّم. في تلك اللحظة غير المتوقّعة كانت يد القائد أسرع. رفعها في وجه أسامة. أشار إليه أن يصمت. أرخى الكلّ السمع إلى الخلاء. كانت هناك حشرجة آتية من أكمة غير بعيد من خيمتهم، أنفاس ولهاث وضرب حوافر في الرمل. كان هناك مخلوق يقترب بثبات ويقتحم خصوصيّة مكان بدت بعيدة المنال في حماية ليل لا بدر فيه وصحراء كبحر. تبادلوا نظرات محمومة متعجّلة. صاح فيهم القائد:

ـ إنّه هو...

خلال وقت وجيز، ثانية أو ثانيتين، حيث تقوّض السكينة التي كانت تغلف المكان، وتعمّ فوضى خلاّقة صغيرة، يبدأ فيها الكلّ بتلمس سلاحه، وتشرئب الرؤوس نحو مصدر الصوت، ويظل آخرون محنطين، غير قادرين على إتيان أي فعل، ذلك لأنه يلزمهم المزيد من الوقت لاستيعاب المفاجأة، كان أسامة قد اختفى. فعل ذلك بحركة ساحر، أتقن فعل الاختفاء دون أن يراه أحد. تبخّر في الظلمة، وكأن يدا من السماء امتدت وانتزعته، السماء التي كثيرا ما شهدت طقوسه تلك، وأصبحت تشاركه إياها. فهي تمنحه ستار الساحر الأسود، الذي يحيك من ورائه ألاعيبه القاتلة... وبينما كان شريكه الذي كان هو في صورة ذلك المفترس، يرمقهم وقد تقاطر من لعابه من شدقيه، كان هو يقصّ عليهم تلك الحكاية، وصورة أبيه بين يديه تتمّة لذلك القصّ المخدر، وقبل الانقضاض، كان كل مرة يذعن لسطوة القاتل الأكبر الساكن فيه، ذلك أنه يريد غمس فريسته في الذعر والذهول ليشتد قتارها. وحين يأزف ميعاد الالتقاء من جديد، اللحظة التي تلتحم فيه روح القاتل المدنسة، بجسده الممسوخ، الالتقاء والإتحاد من أجل الفتك، يلبّي هو نداء القتل دون تأخّر، كما لبّاه عشرات المرات قبل هذه الليلة الهادئة المقمرة...

مائوية «صليحة» ...
تدوين للذّاكرة الجماعية

يونس السلطاني/كاتب، تونس



تعيش تونس على وقع انطلاق وزارة الثقافة في الاحتفاء بمائوية الفنانة الراحلة "صليحة". وتشمل تظاهراتها مختلف مناطق البلاد وستتواصل فعالياتها إلى موفى شهر نوفمبر 2014.

حفل الافتتاح أشرف عليه الأستاذ مراد الصقلي وزير الثقافة واحتضنه المعلم الأثري بالقصبة بمدينة الكاف مسقط رأس الفنانة المحتفى بها. كان ذلك يوم الخميس 29 ماي 2014 وقد توافد عدد كبير من رجالات الثقافة والإعلاميين الذين واكبوا إلى جانب كوكبة من الفنانين والمبدعين الذين شاركوا ضمن

الفرقة الوطنية للموسيقى في الحفل الضخم الذي أقيم بالمناسبة. ومن الأسماء الفنية المشاركة نذكر الفنانة درصاف الحمداني والفنانة شهرزاد هلال والفنانة علياء بلعيد والفنان زياد غرسة وغيرهم.

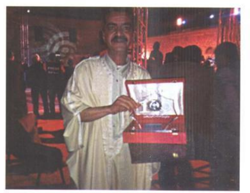
برنامج الافتتاح ضم أيضا فقرات أخرى متنوعة ومنها إقامة معرض للفنان التشكيلي عمار بالغيث بعنوان "من وحي صليحة" فضلا عن إقامة معرض وثائقي يؤرخ لمهرجان صليحة ومسيرتها الفنية. هذا إلى جانب فقرة التكريم التي خصصت للاحتفاء بثلة من الفنانين من أبناء جهة الكاف وهي الجهة التي عُرفت بثرائها الفني والفكري والتاريخي. ومن المكرّمين نذكر الفنان عبادة بن علية وعلي بن عبده وعبد السلام المعروفي.



تدشين معرض الفنان التشكيلي عمار بالغيث بعنوان "من وحي صليحة"

مثّل تفاعل الحضور مع الفقرات المتنوعة المقدمة في افتتاح مائوية "صليحة"، صاحبة الصوت البدوي، علامة دالة على حرص كل من نظّم وواكب على أهمية مثل هذه المناسبات في استحضار تونس لمبدعيها وتأريخ ما قدّموه للساحة الثقافية، ولعلّ ثراء البرنامج العام الخاص بهذه المائوية دليل على ما ذكرنا.

في هذا الإطار تأتي متابعتنا هذه، وقد اخترنا لها من العناوين "مائوية صليحة... تدوين للذاكرة الجماعية"، مساهمة في التعريف والتحسيس بأهمية الاحتفال بمرور قرن على ميلاد الفنانة صلوحة بنت إبراهيم عبد الحفيظ أو "صليحة" المولودة بـــ "دشرة/ قرية نبر" من ولاية الكاف عام 1914، وهي النفانة التي ظلت أعمالها الفنية راسخة في الأذهان إلى حدّ الآن، رغم بعد الزمن الذي يفصلنا عن تلك العقود. ويعزى ذلك إلى أهمية السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي انبنى عليه المشروع التونسي في الثقافة والفن خلال النصف الأول من القرن العشرين.



فقرة التكريم

نعتقد أن الاحتفاء بمائوية "صليحة" لم يكن من باب تقديس أو تصنيم اسم الراحلة بل إن مثل هذه





صور من الحفل الفني للفرقة الوطنية للموسيقى بقيادة الفنان الأستاذ محمد الأسود

المناسبات تعتبر صمام أمان لإحياء وإعادة قراءة أعمال هذه الفنانة، صاحبة الموهبة الفطرية، التي حققت نجومية استثنائية.

في الحقيقة لا يمكن لهذه الاحتفالات المبرمجة في مختلف مناطق الجمهورية أن تثمر جديدا إلاّ إذا ما التفّ حولها الفنانون وتلامذة وطلبة المعاهد الموسيقية والفنية. هؤلاء هم المعنيون بإعادة الاعتبار لـ"صليحة" وبإثراء بحوثهم العلمية حول تجربتها الغنائية خاصة وخصوصية الثقافة الوطنية بصفة عامة.

نعتقد أن مسألة إحياء ما هو قديم ونخص بالذكر منه التراث الغنائي هو عمل واع وليس اعتباطيا أو ارتجاليا يقتضي إعادة الروح الفنية والإنسانية لكلّ قديم. فجدّة القديم عند "صليحة" وغيرها، من أعلام تونس وشخصياتها الوطنية، تشترط أن يكون (هذا القديم) حيّا نابضا ومن ثمة يمتد زمن القديم إلى ما بعد عصره.





صور لبعض الفنانين المشاركين في الافتتاح





وإذ يتداول العديد من الفنانين على تقديم أغاني الراحلة "صليحة" فإن ذلك يفترض أولا أن ذلك يعود إلى شعورهم بأنهم ينتمون إلى ذاك النوع الفني ألا وهو التراث الغنائي التونسي، فتراهم يحاولون أن يجدوا ضالتهم أمام الجمهور لتأكيد قدراتهم الصوتية بأداء أغاني "صليحة" ومختلف القوالب التي ميّزت أداءها.

أما ثانيا، فإننا نعتقد أحيانا في وجود أصوات أخرى تسعى لأداء تلك الأغاني لعوز وفراغ في رصيدهم الغنائي الخاص بهم لتصبح بالتالي أغاني "صليحة" ضمانة للقمة عيش هذا الصنف الأخير من الأصوات.

نعتقد أن البرنامج الذي أعدته وزارة الثقافة للاحتفاء بمائوية الفنانة الراحلة "صليحة" قد وجد صداه لدى الموسيقيين وجماهير هذه الفنانة القديرة وقد عبروا عن ارتياحهم للبرنامج العام الذي وثّقته لجنة التنظيم في كتيب، أنيق الإخراج، يعرّف بأبرز فقرات الاحتفاء بالمائوية وتضمّن كلمات بعض الأغاني التي اشتهرت بها الراحلة لدى مختلف الأجيال.

في هذا السياق، وإلى جانب ما أسلفنا ذكره في حفل الافتتاح، نستعرض أهم مواعيد الاحتفال بالمائوية وهي كالآتي:

- السبت 19 جويلية 2014 :

عرض لفرقة المعهد الرشيدي بقيادة الأستاذ نبيل زميط بقصر العبدلية بالمرسى.

- الأربعاء 1 أكتوبر 2014 :

عرض الأركستر السمفوني التونسي بقيادة الأستاذ حافظ مقني بالمسرح البلدي بالعاصمة.

- الجمعة 28 نوفمبر 2014:

يوم دراسي حول الفنانة "صليحة" يُشفع بتقديم كتاب، أنجز بالمناسبة، حول مسيرتها الفنية.

- السبت 29 نوفمبر 2014 :

اختتام المائوية :

- حفل موسيقي بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية (النجمة الزهراء).
- تقديم مجموعة من المحامل الرقمية (أقراص ليزرية) لأغاني "صليحة" أنتجها المركز المذكور.

إنّ التجربة الفنية الغنائية لدى الفنانة الراحلة لا يتطرق إليها الشك في بقائها واستمرارها، فهي تجربة مترابطة الحلقات لا تقبل الفصل بين بداية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. ذلك أن أغلب أغنيات



جانب من احتفالات مدينة الكاف بالمائوية : مسابقات وطنية في الغناء والعزف والإنتاج الخاص وتوزيع الشهائد على المشاركين لجنة التحكيم وتكونت من الأساتذة: عبد الرحمان العيادي والحبيب المحنوش وعبد اللطيف التيساوي







"صليحة" ما زالت تبثّ على أمواج الإذاعات وما زال الفنانون وحتى الأناس العاديون يُنشدون أغانيها في حفلات الأعراس والمناسبات العائلية، وفي بعض الأحيان تردّدها خاصة النساء انفراديا في الخلوات لما يغلب على تلك الأغاني من طابع وجداني متأصل في المجتمع التونسي. إذ أن الفقيدة كانت قد تغنّت بالحب وبالتراث البدوي الشعبي. وفي هذا السياق يُجمع أهل الذكر على أن الراحلة تميزت بأدائها لأغلب القوالب الغنائية وتغنّت بكلمات أشعار من عاصرتهم. وللذكر لا للحصر أدّت "صليحة" أغنية "يا خدود التفاح" وهي من تلحين الموسيقار صالح المهدي وكلمات بلحسن بن شاذلي. كما أدّت أغنية "يا خاينة باش كون بدلتيني" التي تعود كلماتها إلى أحمد خير الدين وقد لحنها لها خميس ترنان. و غنّت أيضا أغنية "فراق غزالي" وهي من تلحين محمد التريكي وكلمات جلال الدين النقاش.

من المؤكد أن الراحلة، رغم مسيرتها الفنية القصيرة (1938 – 1958) تركت مخزونا ثريا بامتياز. وقد وجدت كل الإحاطة والتأطير والاحتواء من المعهد الرشيدي.

إنّ الاحتفاء برموز الثقافة التونسية يهدف إلى تأكيد وتأصيل الهوية الوطنية وأيضا يمثل رسالة إلى الفنانين والباحثين في الشأن الموسيقي لبذل الجهود في سبيل إغناء الدراسات العلمية، وإعادة تدوين ما قدمته "صليحة" (وغيرها) في إطار ذاكرة جماعية لا تتجزأ في الزمن رغم تعرضها إلى شيء من الاهتزاز أحيانا.



عرض فرقة العازفات بقيادة الفنانة أمينة الصرارفي

عرض «كورال» حنان هراغي

صدى المائوية في بعض الصحف المكتوبة



الكاف – في مائوية الخلود (مهرجان صليحة) :
لتبقى الحكاية راسخة

A la maison de la culture Ibn Rachiq
Saliha éternelle

الدورة التاسعة لمهرجان صليحة بالكاف
ام الحسن.. تحلق عاليا فوق الكاف الشماء

مائوية الفنانة التونسية صليحة

Centenaire de Saliha
Un anniversaire digne de la Diva !

أخيرا تحقق حلم المائوية
مهرجان صليحة على امتداد نصف عام

مائوية الفنانة صليحة في الكاف
مهرجان موسيقي.. معارض وانشطة فكرية

تودي لصليحة وتهدي الجمهور سهرة معطرة برائحة الفن الأصيل

CENTENAIRE DE SALIHA
Coup d'envoi au Kef
Grand concert à la Kasbah présenté par la troupe nationale de la

الكاف.. تفتتح احتفالات مائوية الفنّانة صليحة

عندما يعلو لحن الحياة على صوت الرصاص

الفرقة الوطنية للموسيقى تحيي سهرة افتتاح مائوية صليحة وأغان في البال

مكتبـة الحيـاة الثّقـافيّـة

تقديم ع. م. ر

«الرحلة اليمنية
12 أغسطس ـ 17 أكتوبر 1924»
للزعيم الوطني عبد العزيز الثعالبي
تقديم وتحقيق حمادي الساحلي (تونس)

اهتم الباحثون اليمنيون بما كتبه الزعيم الوطني التونسي عبد العزيز الثعالبي في رحلته اليمنية ومشاهداته في بلدهم. وقد صدرت أخيرا طبعة جديدة من هذا المؤلف القيم الذي قدمه وحققه الباحث التونسي حمادي الساحلي. وقد صدر الكتاب عن منشورات مركز الدراسات والبحوث اليمني في صنعاء الذي يديره الشاعر والمفكر عبد العزيز المقالح.

يقول المقدم إن هذا الكتاب هو (من بين مخلفات المغفور له الشيخ عبد العزيز الثعالبي التي احتفظ بها المرحوم الدكتور أحمد بن ميلاد طيلة أكثر من نصف قرن. يوجد ملفّ يحمل عنوان «الرحلة اليمنية» ويحتوي على الوثائق التالية:

1 - رسالة بتاريخ 11 أكتوبر 1924 في شكل مسودة كان وجهها الثعالبي إلى صديقه المرحوم محمد منصف المنستيري عضو اللجنة التنفيذية للحزب الحر الدستوري التونسي وصف فيها مراحل الرحلة التي قام بها في اليمن من 12 أغسطس إلى 17 أكتوبر 1927 وهي وثيقة مكتوبة بخط المؤلف وتقع في 58 صفحة من الحجم الكبير.

2 - مجموعة من الوثائق المتعلقة بالجهود التي بذلها الثعالبي من خلال هذه الرحلة لدى الإمام يحيى وقادة المحميات البريطانية التابعة لمستعمرة عدن لتوحيد البلاد اليمنية.

إضافة إلى وثائق أخرى سلسلها الساحلي في مقدمته حيث يرى بأن (مما لا شك فيه أن أهم قسم في الكتاب يتمثل في الرحلة إلى اليمن التي وصف المؤلف مراحلها بالتفصيل على غرار الرحالة العرب السابقين أمثال ابن رشيد والعبدوري وابن جبير وابن بطوطة وغيرهم، فقد أطنب في الحديث عن مشاهداته الدقيقة وملاحظاته الطريفة طيلة سفره من عدن إلى صنعاء ذهابا وإيابا، ولم تفته شاردة ولا واردة حيث أنه وصف جميع المدن والقرى التي مرّ بها.

ويقدم الساحلي شكره وامتنانه إلى السيدة نبيهة بن ميلاد التي مكنته من المخطوطة التي قام بتحقيقها ونشرها.

من فصول الكتاب: دراسات تمهيدية للرحلة اليمنية وفيه حديث عن رحلات الشيخ الثعالبي الذي أقام في عدد من العواصم العربية، وما رواه الأدباء والمؤرخون عن إقامته ببغداد حيث كان مقربا من المغفور له الملك فيصل الأول عند إعلان الحكم الملكي في العراق عام 1921. ونجد أن الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري قد روى في مذكراته كيف تدخل الثعالبي لمصالحة الشاعر معروف الرصافي الذي عرف بهجائه اللاذع للملك وحاشيته، وقد نجح الثعالبي في مسعاه التصالحي إذ أدخل الرصافي على الملك وبعد عتاب صفح عنه الملك.

هذا كتاب مهم، كانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار الغرب الإسلامي في بيروت وهذه طبعتها اليمنية التي جاءت أنيقة في 300 صفحة من القطع المتوسط. سنة النشر 2013.

«المبنى الميتا – سردي في الرواية» لفاضل ثامر (العراق)

يعتبر الناقد والباحث فاضل ثامر أحد أبرز نقاد السرد في العراق، وله عدد من المؤلفات النقدية والفكرية المتميزة.



أحدث مؤلفات ثامر كتاب كبير الحجم والقيمة (450) صفحة من القطع المتوسط – عنوانه «المبنى الميتا–سردي في الرواية».

نقرأ تمهيدا وافيا من المؤلف بيّن لنا فيه اهتمامه المبكر بـــ «الميتا سردي» منذ تسعينات القرن الماضي وأعادنا إلى ما كتبه في الموضوع باللغتين العربية والأنكليزية التي يكتب بها أيضا (ما نشره في جريدة بغداد أوبزرفر حول رواية محسن الموسوي «أوتار القصب».

جاء تمهيد المؤلف تحت عنوان «البنية الميتا سردية بوصفها نزعة ما بعد حداثية»، وهو تمهيد مكثف ودقيق يؤكد لنا أن المؤلف يعرف الموضوع الذي ينشغل به ويشتغل عليه.

مما قاله في تمهيده: (تنهض الأطروحة الأساسية لهذا الكتاب النقدي على فرضية أن أشكال البناء الميتا سردي أو الميتا روائي في الرواية العربية وقبل ذلك في الرواية العالمية هي تنويعات وتمثلات ما بعد الحداثة في الثقافة. إن هذا الخرق المقصود لـــ «عمود» الكتابة الروائية الحديثة الذي أعلنه آباء الرواية الغربية منذ سبعينات القرن الماضي، والذي وصف حينها بأنه «موت الرواية» كما ذهب إلى ذلك لسلس فيدلر، إنما هو مظهر لنزعة الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات «الأصولية» والعرفية في الكتابة الحديثة).

وهكذا نراه يقرأ «الحكم» الذي يعلن «موت الرواية» وإن كان «الحكم» موجها للرواية الغربية، فإن فاضل ثامر يراها بصورة مغايرة تماما، فهي انبعاث لرواية أخرى.

وأعتقد – كممارس للكتابة السردية منذ نصف قرن – أن جيلنا الستيني عراقيا وعربيا قد أعلن تمرده وخروجه على الأنساق السائدة وبحث عن منافذ واشتغالات أخرى تؤسس لحداثة مختلفة ولنا شهادة منشورة قدمناها قبل سنوات لعل عنوانها يدل على منحاها «نحو قصة عربية أخرى...».

وفاضل ثامر من بين أبرز النقاد هو وياسين النصير ونجم عبد الله كاظم ومحمد صابر عبيد وشجاع العاني وباسم عبد الحميد حمودي والراحل عبد الجبار

عباس وأسماء أخرى قد كانت «تواكب» هذه التجارب مستوعبة غاياتها وما تريد تحقيقه.

كما يرى المؤلف في تمهيده أن (مباحث كتابي النقدي الذي بين يدي القارئ هو تعبير عن انشغال نقدي شخصي لازمني منذ نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات من القرن الماضي بالميتا سرد).

كما يحيل على عزمه على ترجمة رواية جون فاولر «امرأة الضابط الفرنسي» التي تمثل الاشتغال على الميتا سردي، ولكن ظروفه لم تسمح له باستكمال هذه الترجمة.

في ختام تمهيده يقول واصفا كتابه بأنه (احتفاء بإنجازات السرد العربي بقدر ما هو فحص لأحد مظاهر تجلياته ما بعد الحداثية وأعني به المظهر الميتا سردي).

وفي قراءتنا لعناوين فصول الكتاب ومباحثه التي بلغ عددها (36) فصلا نجد مصطلح «الميتا» حاضرا فيها كلها.

والكتاب رحلة اكتشافية مضنية في مدونة سردية عربية ملأى، لنقرأ على سبيل المثال من فصول الكتاب: الميتا سردي ونرجسية الكتابة السردية/ الميتا سرد وأسطرة الشخصية الروائية/ المخطوطة بنية ميتا سردية/ تناوب السرد الواقعي والسرد الغرائبي/ المدونة الرقمية بنية ميتا- سردية/ الميتا سردي وفتنة النص المتفرع... إلخ.

بين أواخر فصول الكتاب - وكان من الممكن أن يكون أولها عنونه المؤلف بـ «تذييل اللعبة الميتاسردية» بوصفها تجريبا.

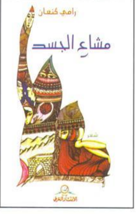
وفي هذا الفصل يبحث عن بدايات الميتا سردي في السرد العراقي حيث بدأ في القصة القصيرة وليس في الرواية وقد استوقفته في قراءته هذه أربعة نصوص اثنان منها لكاتبين من جيل الخمسينات هما: فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري، واثنان من جيل الستينات الذي كان له تجريبه المختلف ومؤثراته ومنطلقاته المختلفة هما: جمعة اللامي في قصته «اهتمامات عراقية» وعبد الرحمان مجيد الربيعي في قصته «الدائرة لا باب لها» وهما نموذجان مبكران في التجريب السردي العراقي الذي سيشتغل عليه عدد من القصاصين والروائيين كل من منطلقه نذكر هنا محمد خضير / جليل القيسي/ فاضل العزاوي/ محمد عبد المجيد/ موسى كريدي/ أحمد خلف/ جهاد مجيد/ ابراهيم أحمد/ يوسف الحيدزي/ خالد حبيب الراوي/ غازي العبادي/ محسن الحفاجي/ وصولا إلى الجيل التالي الأفتى أمثال فاتح عبد السلام/ نجمان ياسين/ وارد بدر السالم/ عبد الستار البيضاني/ حميد المختار/ شاكر نوري/ إلهام عبد الكريم وميسلون هادي وغيرهم إلى الجيل الماثل الآن بكل حيرته ومؤثراته المختلفة، نذكر هنا إنعام كه جه جي/ وأحمد السعداوي مثلا.

من المؤكد جدا أن كتاب الناقد والباحث فاضل ثامر هو إضافة للمكتبة النقدية العربية لا العراقية فقط إذ أنه وبه يفتح بوابة أخرى لإثراء البحوث السردية العربية.

صدر الكتاب عن منشورات دار المدى (دمشق- بغداد) 2013.

«مشاع الجسد»
لرامي كنعان (لبنان)

هذا شاعر شاب من لبنان، تعرف عليه الأدباء التونسيون عند زيارته لتونس هذا العام وهو يحمل معه ديوانه البكر «مشاع الجسد» إنه الشاعر رامي كنعان.



والشعراء الشبان في بلد أبي سبكة وخليل حاوي وسعيد عقل وبشارة الخوري والأسماء الكبيرة الأخرى يولدون وكأنهم في حالة تحدّ من أجل أن يحققوا أصواتهم الخاصة وخاصة أن هناك تنوعا في العطاء الشعري اللبناني من شوقي يزيع ومحمد علي شمس الدين وجودت فخر الدين الذين ورثوا قصيدة التفعيلة وأضافوا إليها إلى المحدثين الآخرين الذين اشتغلوا على قصيدة النثر أمثال أنسي الحاج/ شوقي أبي شقرا/ وصولا إلى أسماء شابة أخرى من الصعوبة إحصاؤها وبينهم رامي كنعان.

الإهداء طريف جاء في نصه: (أبي وأمي غريبا عنهما علي البهادلي، يوسف عمرو، عبد الفتاح الزين، عمر سلوم رفاقا حمرا كل على طريقته).

ولنا أن لا نتوقف كثيرا عند «الشيفرة» في هذا الإهداء، فهو شخصي جدا يهم المهدي والمهدى له.

ثم يأتي تقديم من صديق له هو الشاعر نديم نلحوق وتقديمه تحت عنوان «ضد التقليد ضد المغايرة» حيث يضع فيه المقدم صديقه الشاعر في منزلة «المابين بين» كما يقول العرب أهلنا في بلاغتهم الذكية.

هي مقدمة دقيقة وذكية، مما ورد فيها قوله: (إن الخفر الشعري يليق بأدب الصالونات وملوك الكلمات، الذي لم يعد جاهزا لعصر العولمة والفضائيات ووسائل الاتصال الحديثة. ورامي كنعان لم يزل يمارس أفكاره الحديثة بلغة الأدب القديم). ويرى المقدم في هذا (ميزة في استجلاب اللغة إلى مكانها، كأنه يستعير القول الحركي القديم بأفكار اللحظة العابرة).

ثم يتوجه في ختام تقديمه بالخطاب إلى الشاعر فيقول له: (رامي كنعان مسؤوليتك مضاعفة جدا بما سيأتي به الغد من مغايرة في اللغة والتفاصيل، ولست بحاجة إلا لجرأة كبيرة في تحقيق الذات بغية اقتحام العالم).

هذا نموذج من الديوان وهو نص في مقاطع بعنوان «اعترافات»:

(عانقني كفري،
فالله صديقي،
ولا أخاف منه،
كلما زاد اُمتلاكي
زيد في امتلاكي
أسير تحت المطر
أتذكر من لا يمتلك أجرة النقل،
وأن السماء لتبكي.
كلما صغرت «النمر»
كبرت وأبهرت،
غير أنها تبقى صغيرة).

وهذا نص بعنوان «لقاء» أورده كاملا:

(كموجةٍ على شفاه البحر عانقت الرمال،
لم يزل بيننا بحرٌ هرب الموجُ منه،
وشاطئ الخوف،
كيف الوصول، ولا رحلة بين شاطئين؟
عيناك سماء الصيف،
وابتسامتك وطن خائف،
يكسر بحرَ الصمت غناء البحارين:
«غدا يعود الخريف،
ويغني البحر مرسى...
غدا يعود الخريف
يرسم
موجا
ومرسى»).

تجربة جميلة من شاعر شاب مازال أمامه الكثير.

عدد صفحات الديوان 78 صفحة - منشورات دار الانتشار العربي - بيروت - سنة النشر 2011.

"ثورة النخبة الإصلاحية التونسية: واقعها- أفكارها- راهنيتها" للدكتور فتحي بوعجيلة (تونس)

إصدار جديد للباحث التونسي د. فتحي بوعجيلة عنوانه «ثورة النخبة الإصلاحية التونسية: واقعها- أفكارها- راهنيتها».



يبدأ الكتاب بتمهيد من المؤلف طرح فيه عددا من التساؤلات ومنها مثلا: (ماذا فعلت الأنظمة العربية بعد الاستقلال؟ وماذا حققت به على امتداد نصف قرن وأكثر؟ هل أثبتت أنها قادرة على أن تحكم نفسها بنفسها ؟ أيهما أشدّ على الشعوب العربية: الأنظمة الاستعمارية ؟ أم أنظمة ما بعد الاستقلال؟).

ثم يذهب إلى التوضيح بعد هذه التساؤلات بقوله: (غير أن النكسة الصادمة بعد ما سمي بثورات الربيع العربي التي لم تقم، لا سيما في تونس، على الشعارات الدينية، ولم يشارك فيها أصحاب التوجهات الدينية على اختلاف فصائلهم، هي ظاهرة الغلو الديني الذي ارتفعت به من جديد أصوات المنادين بنظام الخلافة الإسلامية التي تعتبر الديمقراطية وتنافسية الاختلافات من الأشغال الغربية الكفرية).

هذا ما يراه ليتحول بعد ذلك إلى نخبة الثلاثينات والأربعينات ويقول: (لقد تبين أن عمل نخبة الثلاثينات والأربعينات في تونس أضحى اليوم أكثر راهنية بما عبّر عنه من شواغل فكرية وحضارية، وبما استبق إليه من فكر تقدمي لافت، وبما تسلح به من جرأة المواقف وسلامة المقاربة)، مستبعدا بذلك أسماء أبو القاسم الشابي وعبد العزيز الثعالبي وغيرهما.

يحمل الفصل الأول من الكتاب العنوان التالي «في مفهوم الثورة ومداها الثقافي» موضحا أن الغاية من هذا الفصل أن كلمة الثورة (كلمة الثورة قد تعددت دلالاتها عبر صيغ مفاهيمية لا رابط بينها أحيانا). ليأتي فصل لاحق بعنوان (في معنى النخبة وتداعي دلالاتها).

إلى فصل لاحق معنون (البيئة التونسية: أرضية الثورة ووطنها) حيث يرى «أن تونس في الثلث الأول من القرن العشرين تهيأت كما ينبغي للاندراج في المنظومة الحداثية بما هي تأصيل للكيان بتعبير محمود المسعدي كسرا لحاجز الخوف من ثقافة الآخر في الأطروحات الفكرية).

يبدو واضحا إعجاب الباحث بالشابي إذ يعود إليه في بحثه. كما حضه في فصل معنون بـــ «أبو القاسم الشابي: حتى لا تموت الثورة في الإنسان ولا تغادر الإبداع».

ونرى أن هذا الفصل يمثل قراءة مهمة في مدونة الشابي وآفاق شعره تنضاف إلى القراءات الجادة التي من الممكن اعتمادها في مراجعة إبداع هذا الشاعر الاستثنائي.

ويذهب إلى الطاهر الحداد فيفرد له فصلا بعنوان (الطاهر الحداد: صوت كل فئات المجتمع) وهو فصل مهم رغم كثرة الكفايات التي تناولت حياة وأفكار الحداد.

ويذهب في استعمال رموز الحداثة ومؤسسيها الأوائل ليتوقف عند عبد العزيز الثعالبي في فصل عنوانه (عبد العزيز الثعالبي ثورة حتى الاستقلال الوطني والوحدة العربية والإسلامية).

ونقول عن هذا الفصل الدقيق بأنه إضافة لما كتب عن الثعالبي، وفيه يستكمل الباحث وقفته المتأنية عند هؤلاء الرموز الثلاثة: الشابي/ الحداد/ الثعالبي محور البحث في كتابه هذا.

جاء الكتاب في 296 صفحة من القطع المتوسط - منشورات مكتبة علاء الدين- صفاقس 2014.